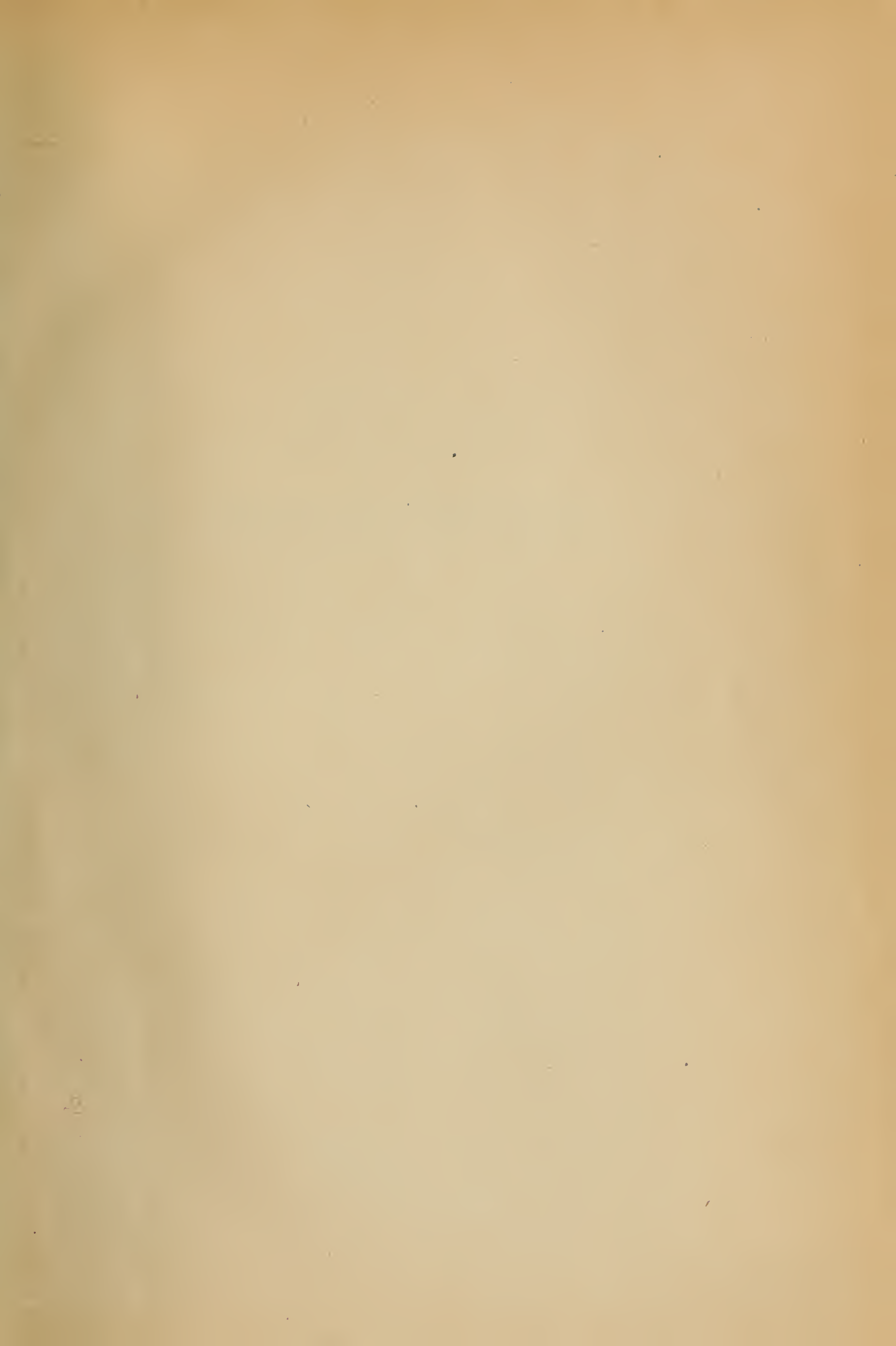
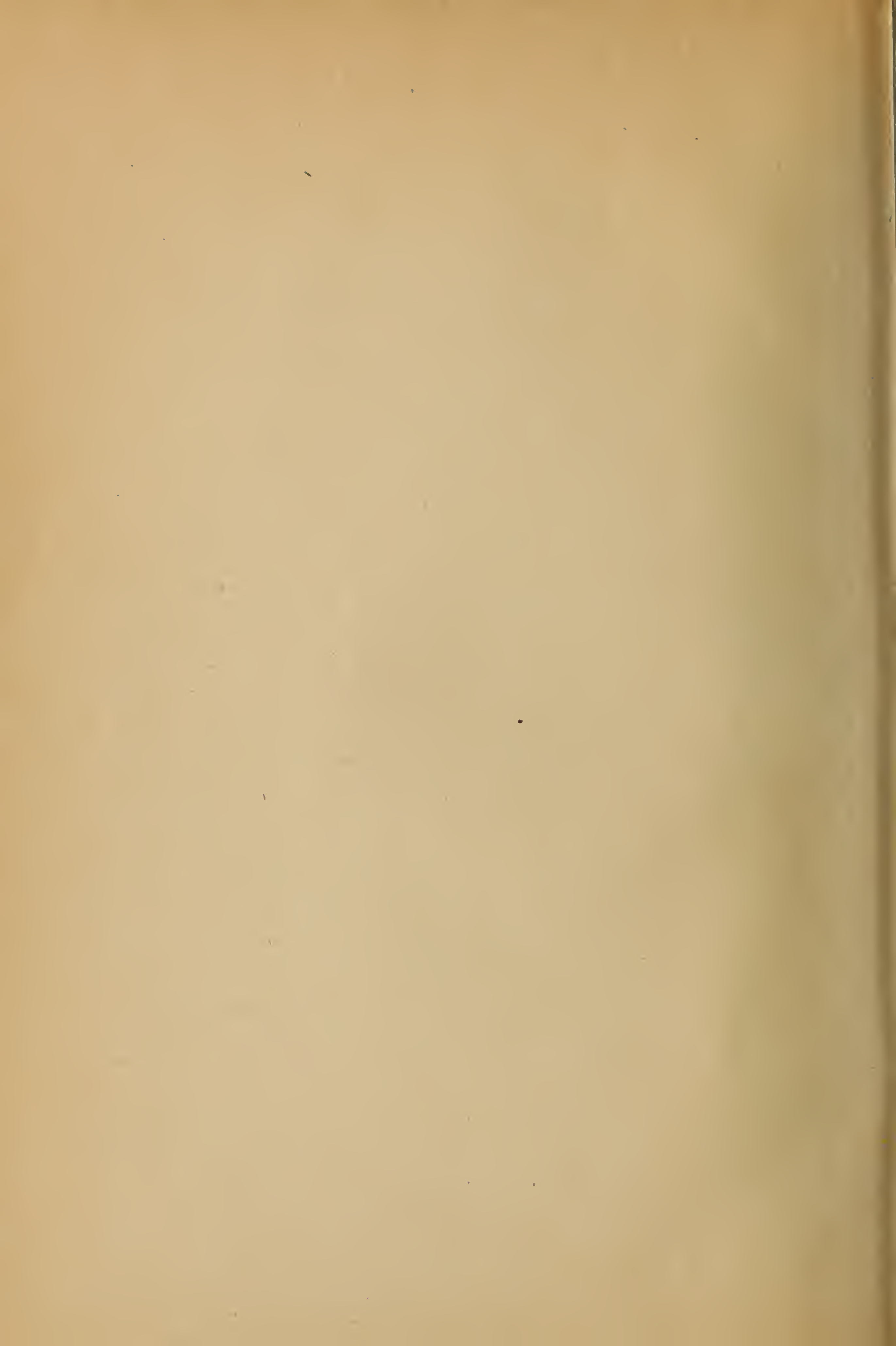
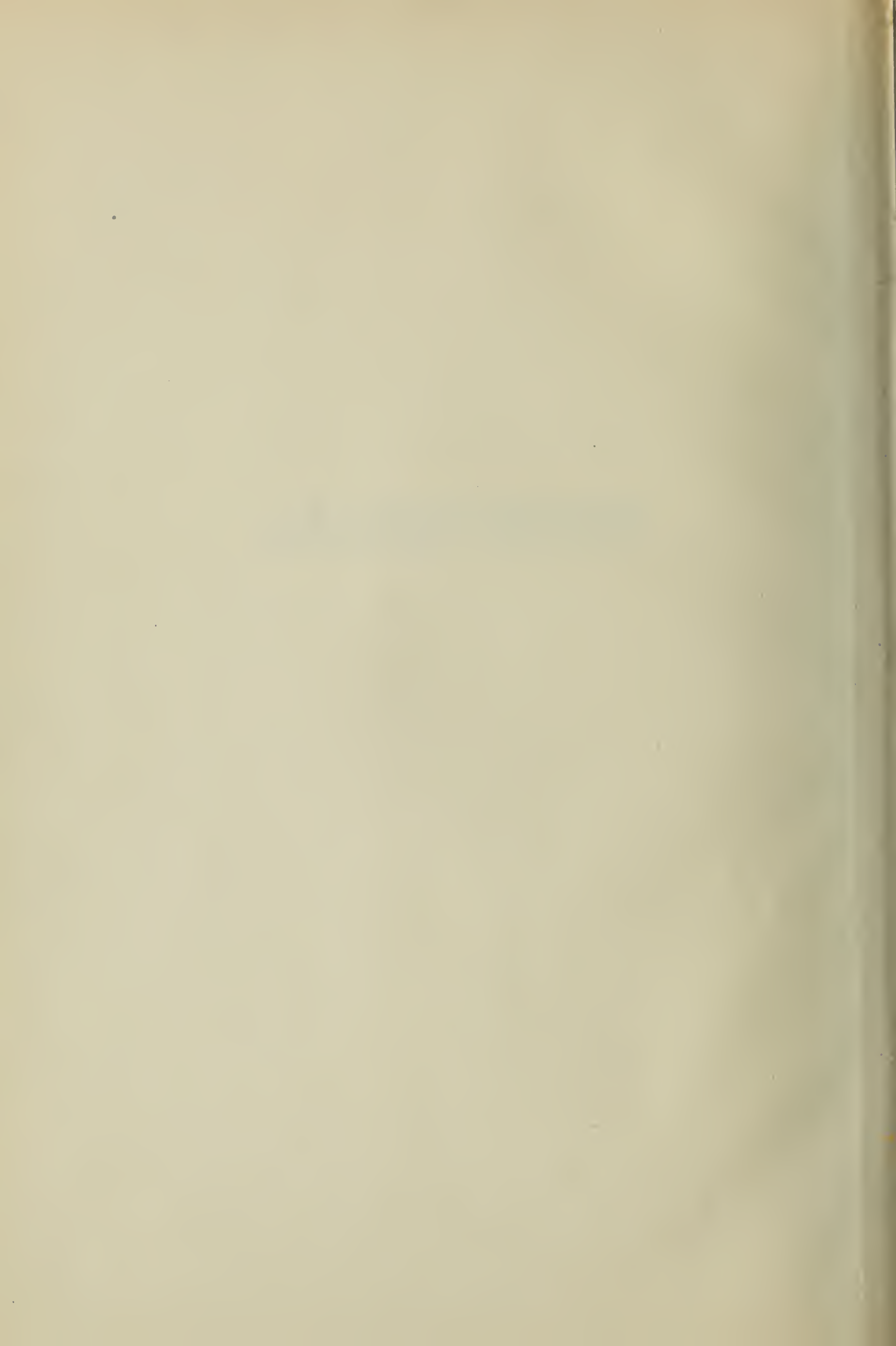

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 330 1





BEETHOVENIANA.



BEETHOVENIANA.

AUFSÄTZE UND MITTHEILUNGEN

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG,
VERLAG VON C. F. PETERS.
1872.

VORBEMERKUNG.

Die folgenden Aufsätze und Mittheilungen sind grösstentheils ein Ergebniss längerer Beschäftigung mit Handschriften Beethoven's und betreffen zum grössten Theil einzelne Werke Beethoven's oder darin vorkommende Stellen, zum Theil auch gewisse von Beethoven angewendete Vortragszeichen, Studien Beethoven's u. a. m. Sie erschienen mit einer Ausnahme (XXIII) zuerst in Zeitungen (I bis XXII und XXIV bis XXVII in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1869, 1870 und 1871; XXVIII in der »Presse« vom 13. Februar 1868; XXIX in der Allg. Musik. Zeitung von 1863 und 1864), sind aber hier durchgesehen und zum Theil durchaus umgearbeitet worden. Mehrere Artikel (VI, VIII, XI u. s. w.) und Bemerkungen hätten, da sie einen gemeinsamen Gegenstand, nämlich die Berichtigung falscher Stellen in gewissen Ausgaben von Werken Beethoven's im Auge haben, in einen Artikel zusammengezogen werden können; allein da die Zusammenziehung und die damit verbundene Zurückführung unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt zu einer längeren

Abhandlung und zu schon anderwärts (in O. Jahn's Aufsätzen über Musik S. 305 ff.) gemachten allgemeinen Bemerkungen geführt haben würde: so war es vorzuziehen, die Artikel in ihrer Kürze und Getrenntheit zu lassen.

G. Nottebohm.

INHALT.

I.

Ein Satz im Septett Op. 20 und die Sonate Op. 49 Nr. 2.

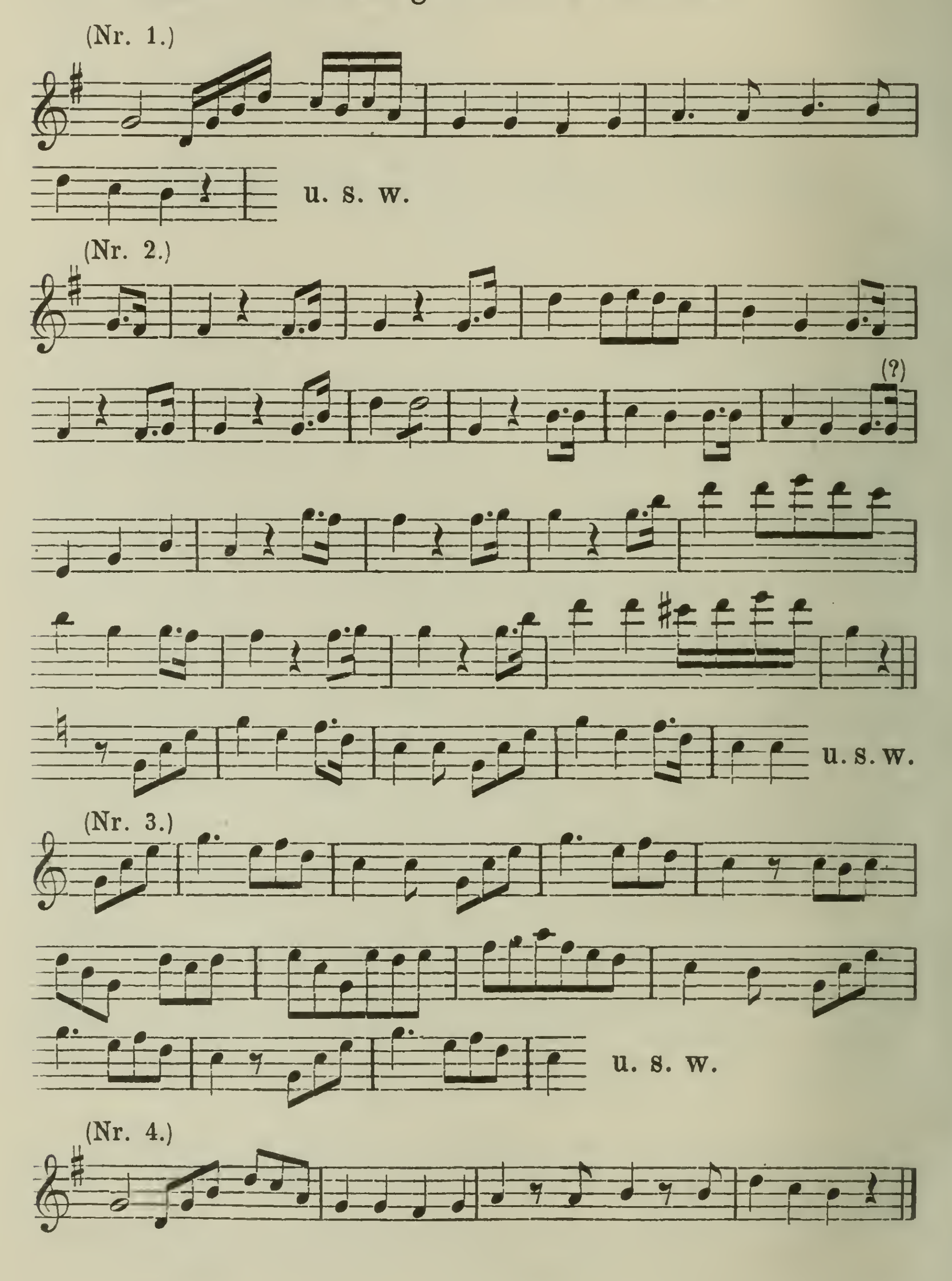
Der Hauptgedanke des dritten Satzes Tempo di Menuetto im Septett Op. 20 ist in anderer Form auch dem zweiten Satz der Sonate in G-dur Op. 49 Nr. 2 zu Grunde gelegt. Es fragt sich nun: Welche von beiden Formen ist die ältere? Hat Beethoven das Stück aus dem Septett in die Sonate, oder umgekehrt aus der Sonate in das Septett hinüber genommen? Das Septett wurde öffentlich aufgeführt am 2. April 1800 und kann nicht viel früher fertig geworden sein. Die Sonate wurde erst bei ihrem Erscheinen im Januar 1805 bekannt. Dass ihre Entstehung aber in eine frühere Zeit zurückfällt, geht aus einem Skizzenblatt hervor, welches auf den oberen Notenzeilen einer Seite den Anfang des dritten Satzes aus dem Septett für Blasinstrumente in Es-dur Op. 71 *), dann Arbeiten zur Scene und Arie »Ah! perfido« Op. 65, endlich Entwürfe zu beiden Sätzen der Sonate Op. 49 Nr. 2 enthält. Die Entwürfe zur Scene und Arie und zur Sonate sind so geschrieben, dass daraus nur auf ein gleichzeitiges Arbeiten an beiden Werken geschlossen werden kann. Die Scene und Arie wurde im Jahre 1796 componirt **). Folglich ist die Sonate auch

*) Das Vorkommen des in Partitur geschriebenen Bruchstücks aus dem Septett Op. 71 ist ein Beweis, dass es früher entstand, als die beiden anderen Werke.

**) Eine revidirte Abschrift hat die Ueberschrift von Beethoven's Hand: *»Une grande Scene mise en Musique par L. v. Beethoven à Prague 1796«*.

dem Jahre 1796 zuzuschreiben. Das »Tempo di Menuetto« in der Sonate Op. 49 Nr. 2 ist also älter als das im Septett Op. 20.

Dem erwähnten Skizzenblatte entnehmen wir folgende zu beiden Sätzen der Sonate gehörende Bruchstücke:



II.

Zur Geschichte einer alten Ausgabe.

Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 120): »Beethoven's Violin-Quintett (Op. 29) in C-dur war an einen Verleger nach Leipzig verkauft worden, wurde aber in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei A. und Comp. Da es in einer Nacht abgeschrieben worden war, so fanden sich unzählige Fehler darin: es fehlten sogar ganze Takte. Beethoven benahm sich hierbei auf eine feine Art, von der man nach einem zweiten Beispiel sich vergebens umsieht. Er begehrte nämlich, A. sollte die fünfzig bereits gedruckten Exemplare mir nach Haus zum Verbessern schicken, gab mir aber zugleich den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehrere Linien so zu durchstreichen, dass es unmöglich sei, ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Dieses Durchstreichen betraf vorzüglich das Scherzo. Seinen Auftrag befolgte ich treu, und A. musste, um einem Processe vorzubeugen, die Platten einschmelzen«.

Diese Mittheilung ist zum Theil nicht richtig. Es ist richtig, dass das an Breitkopf und Härtel in Leipzig verkaufte Quintett Op. 29 ziemlich gleichzeitig bei Artaria und Comp. in Wien gedruckt wurde. Dass Beethoven an dieser Ausgabe nicht betheiligt war, geht hervor aus zwei Erklärungen, die er in der Wiener Zeitung vom 22. Januar 1803 und vom 31. März 1804 veröffentlichte und von denen die erste lautet:

An die Musikliebhaber.

Indem ich das Publikum benachrichtige, dass das von mir längst angezeigte Originalquintett in C-dur bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, dass

ich an der von dem Herrn Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch darum gezwungen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmässigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewendet haben, das Werk so schön als möglich zu liefern. Ludwig van Beethoven.

Die andere Erklärung lautet:

Nachricht an das Publikum.

Nachdem ich Endesunterzeichneter den 22. Jänner 1803 in die Wienerzeitung eine Nachricht einrücken liess, in welcher ich öffentlich erklärte, dass die bey Hr. Mollo veranstaltete Auflage meines Original-Quintetts in C-dur nicht unter meiner Aufsicht erschienen, höchst fehlerhaft, und für den Spieler unbrauchbar sey, so widerrufe ich hiermit öffentlich diese Nachricht dahin, dass Herr Mollo u. Comp. an dieser Auflage gar keinen Antheil haben, welches dem verehrungswürdigen Publico zur Ehrenerklärung des Hrn. Mollo u. Comp. anzuzeigen ich mich verbunden finde. Ludwig van Bethofen.

Es ist aber nun nicht wahr, dass, wie Ries sagt, die Platten umgeschmolzen wurden. Im Gegentheil: gedruckte Exemplare kamen in den Handel, und die Platten gingen später von Artaria an Mollo über, dem Beethoven die Ehrenerklärung gethan hatte, und Mollo verkaufte (nach Whistling's Verzeichnissen) seine Ausgabe noch im Jahre 1828 *). Es liegen vier Exemplare aus verschiedener Zeit vor. Der Titel des ältesten von diesen Exemplaren lautet:

Gran Quintetto pour deux Violons, deux Altes, et Violoncelle composé et dedié à Monsieur le Comte M^ce de Fries par Louis van Beethoven. Nr. 3. à Vienne chez Artaria Comp. à Münich chez F. Halm, à Francfort chez Gayl et Hädler.

*) Eine dieser Wiener Ausgaben wird auch angeführt im Intelligenz-Blatt zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Januar 1805.

Eine Verlagsnummer fehlt. Der Stich ist schlecht. Auch ist, nach Beethoven's Worten, die Ausgabe »für den Spieler ganz unbrauchbar«, weil bei einigen Stellen auf das Umwenden der Blätter gar keine Rücksicht genommen ist. Dass ganze Takte fehlen, wie Ries behauptet, kann nicht bestätigt werden. — Das zweite Exemplar unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, dass mit Rücksicht auf das Umwenden der Blätter einige Seiten in allen Stimmen neu gestochen sind, und dass auf dem Titel nach dem Worte »*Beethoven*« noch steht: »*Revû et corigé par lui même*«. — Das dritte Exemplar ist mit dem vorigen übereinstimmend, nur hat es eine Verlagsnummer (1591) bekommen. — Das vierte Exemplar endlich ist mit den beiden vorigen übereinstimmend, nur hat es eine andere Firma (statt Artaria Comp.: T. Mollo) und eine andere Verlagsnummer (1302) bekommen.

Das Vorhandensein dieser Drucke und dann der Beisatz auf dem Titel: »*Revû et corigé par lui même*« macht es wohl unzweifelhaft, dass Beethoven später sich der Ausgabe annahm und sie corrigirte; denn es ist nicht denkbar, dass Artaria den Beisatz ohne Grund und ohne Beethoven's Einwilligung hätte machen können*).

Die ganze Geschichte wirft ein Licht auf das damalige Verhältniss zwischen Componisten und Verlegern. Bei Beethoven's Lebzeit scheinen sich diese Zustände nicht viel gebessert zu haben. Thatsache ist, dass wenigstens bis zum Jahre 1823 die meisten und namentlich die nicht sehr umfangreichen Werke (Sonaten u. s. w.), deren rechtmässigen Betrieb Beethoven einem Verleger im »Auslande« übergeben hatte, auch in Wien gedruckt wurden. Es lässt sich hier ein Nachdruck namhaft machen, an dessen Herstellung Beethoven selbst nicht unbe-

---

*) Beethoven schreibt am 1. Juni 1805 an Artaria und Comp.: »Ich melde Ihnen hiermit, dass die Sache wegen des neuen Quintetts schon zwischen mir und Gr. Fries ausgemacht ist, der Herr Graf hat mir heute die Versicherung gegeben, dass er Ihnen hiermit ein Geschenk machen will« u. s. w. Unter dem »neuen Quintett« kann schwerlich das nachgedruckte Quintett Op. 29 gemeint sein. Vgl. Thayer's »L. v. Beethoven's Leben«, Bd. 2, S. 276 f.

theiligt war. Der Verleger Schlesinger in Berlin hatte das Eigenthumsrecht der Sonate in C-moll Op. 111 erworben und den Druck in Paris besorgen lassen. Wie den Sonaten Op. 109 und Op. 110, so stand es ihr bevor, bei ihrem Erscheinen auch in Wien gedruckt zu werden. Schlesinger's Ausgabe war spätestens im Mai 1823 in Wien angekommen (eine Anzeige steht in der Wiener Zeitung vom 27. Mai 1823) und Beethoven übernahm es nun selbst, den von der Handlung Cappi und Diabelli in Wien unternommenen Druck nach seinem Manuscript und nach der in Paris gedruckten Originalausgabe zu corrigiren*). Dies geht aus folgenden Briefstellen hervor. Beethoven schreibt an Diabelli: »Ich habe gestern statt der französischen Ausgabe der Sonate in C-moll mein Manuscript in Zerstreuung geschickt und bitte mir dasselbe zurückzustellen«. In einem anderen Briefe heisst es: »Ich rathe Ihnen die Sonate in C-moll noch einmal selbst anzusehen, denn der Stecher ist nicht musikalisch und die Geschwindigkeit entschuldigt Euch. Zu dem Ende erhalten Sie noch einmal mein Manuscript« etc. In einem dritten Briefe schreibt Beethoven: »Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden Sie mir selbe sammt französischen Exemplar wieder zu« etc. An Schindler wird geschrieben: »Erkundigen Sie sich bei dem Erzflegel Diabelli wann das französische Exemplar der Sonate in C-moll abgedruckt. Zugleich habe ich mir 4 Exemplare für mich ausbedungen davon, wovon eins auf schönem Papier für den Cardinal«. Als Beethoven dem Cardinal am 1. Juni 1823 ein Exemplar schickt, bemerkt er: »Die Sonate in C-moll ward in Paris gestochen sehr fehlerhaft, und da sie hier nachgestochen wurde, so sorgte ich so viel wie möglich für Correctheit« etc.

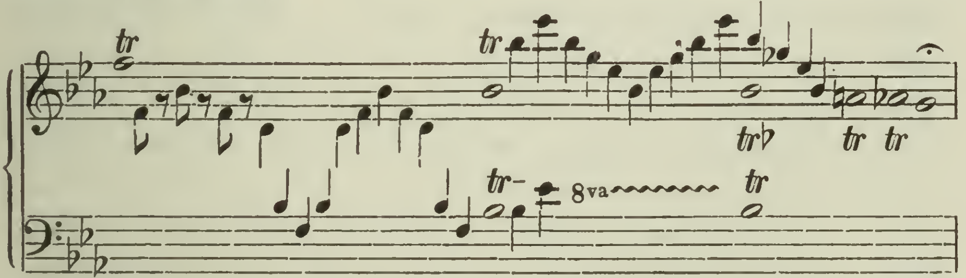
---

* Im Jahre 1847 liess man die Ausgabe eingehen.

III.

Die Variationen Op. 44.

Die 14 Variationen in Es-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell erschienen im Jahre 1804. Innere Gründe sprechen dafür, dass sie eine geraume Zeit früher entstanden und dass sie vor den drei Trios Op. 1, deren Vollendung frühestens in das Jahr 1794 zu setzen ist, componirt wurden. Diese Vermuthung wird durch Folgendes bestätigt. Auf der ersten Seite eines von Beethoven's Hand beschriebenen Bogens kommt eine auf die genannten Variationen zu beziehende Stelle vor, welche so anfängt:



Dann erscheint auf derselben Seite ein zu dem Liede »Feuerfarb'« (Op. 52 Nr. 2) gehörender Entwurf. Die zweite und dritte Seite bringen das Lied »Feuerfarb'« vollständig. Aus der Stellung, welche jene Entwürfe unter sich und zum Liede haben, geht hervor, dass die Variationen ziemlich gleichzeitig mit dem Liede componirt wurden. »Feuerfarb'« war um Neujahr 1793 fertig*). Man wird also der Wahrheit nahe sein, wenn man sagt, die Variationen Op. 44 seien im Jahre 1792 oder 1793 componirt.

*) Das Lied war in Bonn bekannt am 26. Januar 1793. Vgl. »Charlotte von Schiller und ihre Freunde«, 3. Band, S. 100. — Fast in allen Ausgaben des Liedes ist im zweiten Takt ein Druckfehler. Die Note auf dem fünften Achtel muss nicht *h*, sondern (eine Terz höher) *d* heissen.

IV.

Die einundfünfzigste Sonate.

Die Sonate in F-dur Op. 54 wurde bei ihrem Erscheinen auf dem Titel als die einundfünfzigste, und die in F-moll Op. 57 als die vierundfünfzigste »Sonate« bezeichnet. Carl Czerny bemerkt in seiner Pianoforte-Schule (4. Theil, S. 60) in Betreff dieser Bezeichnung, dass Beethoven alle Werke eingerechnet habe, welche bis dahin (1806 und 1807) in Sonaten-Form erschienen waren, also auch die Trios, Quartette u. s. w. Nur auf diese Weise ist jene Bezeichnung erklärbar. Beethoven hätte nach der 51. Sonate (Op. 54) die Sonate Op. 57 nicht als die vierundfünfzigste bezeichnen können, wenn er nicht auch die Symphonie Op. 55 und das Concert Op. 56 als Sonaten im weiteren Sinne angesehen hätte. Andererseits kann Beethoven nicht alle Werke eingerechnet haben, welche den Titel »Sonate« führten. Er würde dann eine grössere Zahl als die angegebene erlangt haben. Ausgeschlossen mag er zunächst diejenigen »Sonaten« haben, welche aus irgend einem Grunde nicht ganz der Sonaten-Form angehören, z. B. die Sonate Op. 26 mit den Variationen zu Anfang; die Sonaten Op. 27, welche auch als Phantasien bezeichnet sind; die »*Deux Sonates faciles*« Op. 49, welche als Sonatinen zu betrachten sind u. s. w. Andere Erörterungen und einige Zweifel bei Seite lassend, folge hier eine von einem unserer Freunde versuchte Zusammenstellung derjenigen 50 Werke, welche Beethoven bei Abfassung des Titels der Sonate Op. 54 als »Sonaten« angesehen haben mag.

Die Symphonien in C-dur und D-dur . 2 Werke
Das Septett Op. 20 . . . . 1 -
Die Streichquintette Op. 4 und 29 . . 2

Die Streichquartette Op. 18	6	Werke
Die Streichtrios Op. 9	3	-
Die Pianoforte-Concerte in C-dur, B-dur und C-moll	3	-
Das Quintett für Pianoforte u. s. w. Op. 16	1	-
Die Trios Op. 1 und 11	4	-
Die Sonaten für Pianoforte und Violine Op. 12, 23, 24, 30 und 47	9	-
Die Sonaten für Pianoforte und Violoncell Op. 5	2	-
Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17 .	1	-
Die Pianoforte-Sonaten Op. 2, 7, 10, 13, 14, 22, 28, 31 und 53	16	-

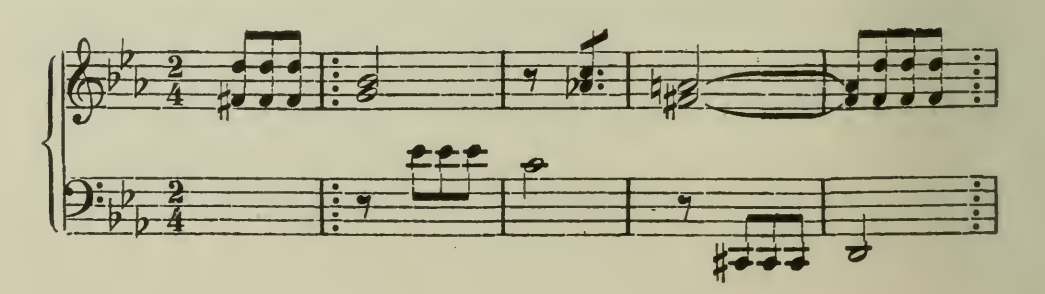
Das sind zusammen . . . . 50 Werke oder Sonaten. Die nächste Sonate, die in F-dur Op. 54, konnte also füglich als die einundfünfzigste bezeichnet werden.

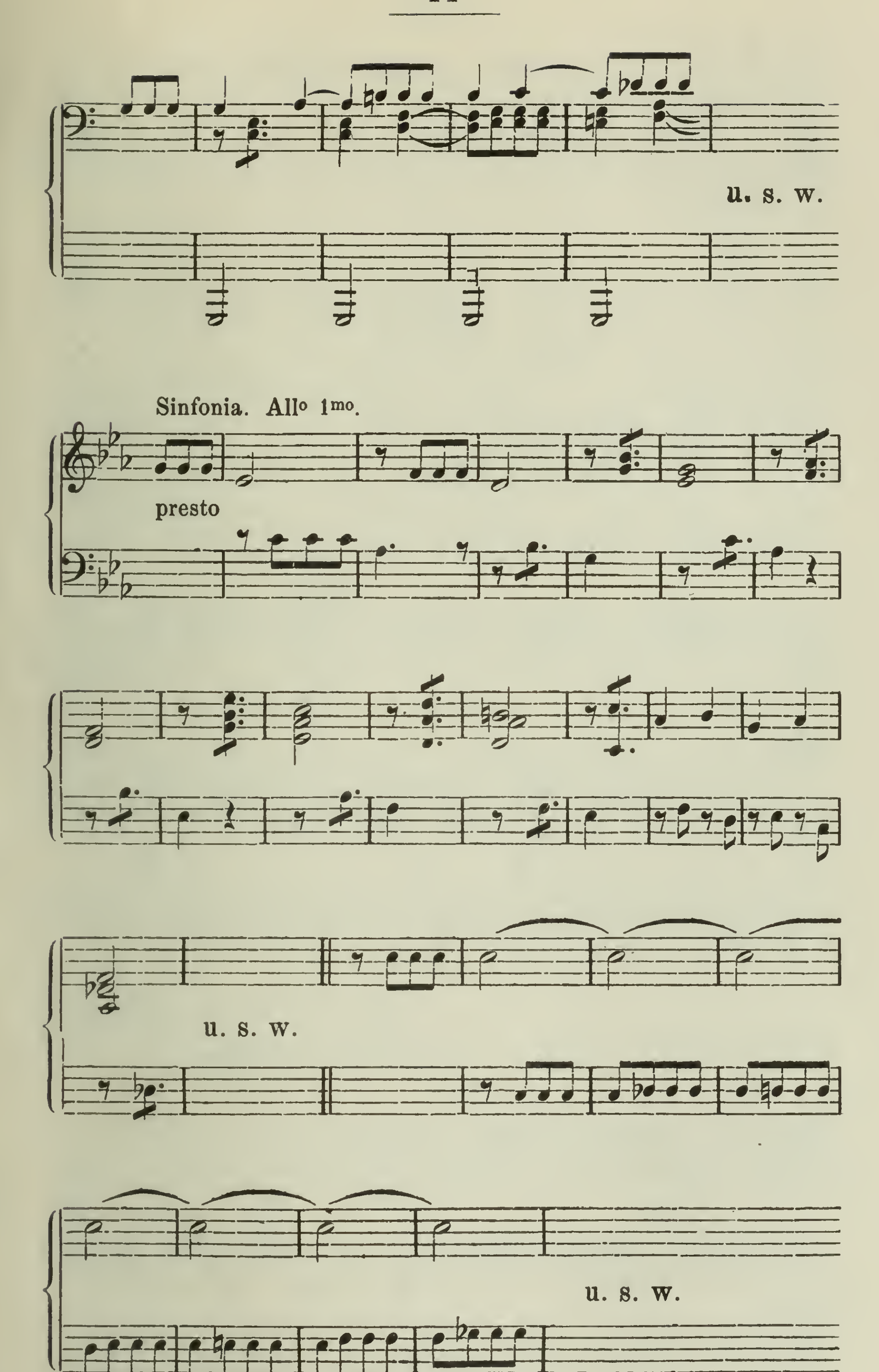
V.

Skizzen zum Pianoforte-Concert in G-dur und zur Symphonie in C-moll.

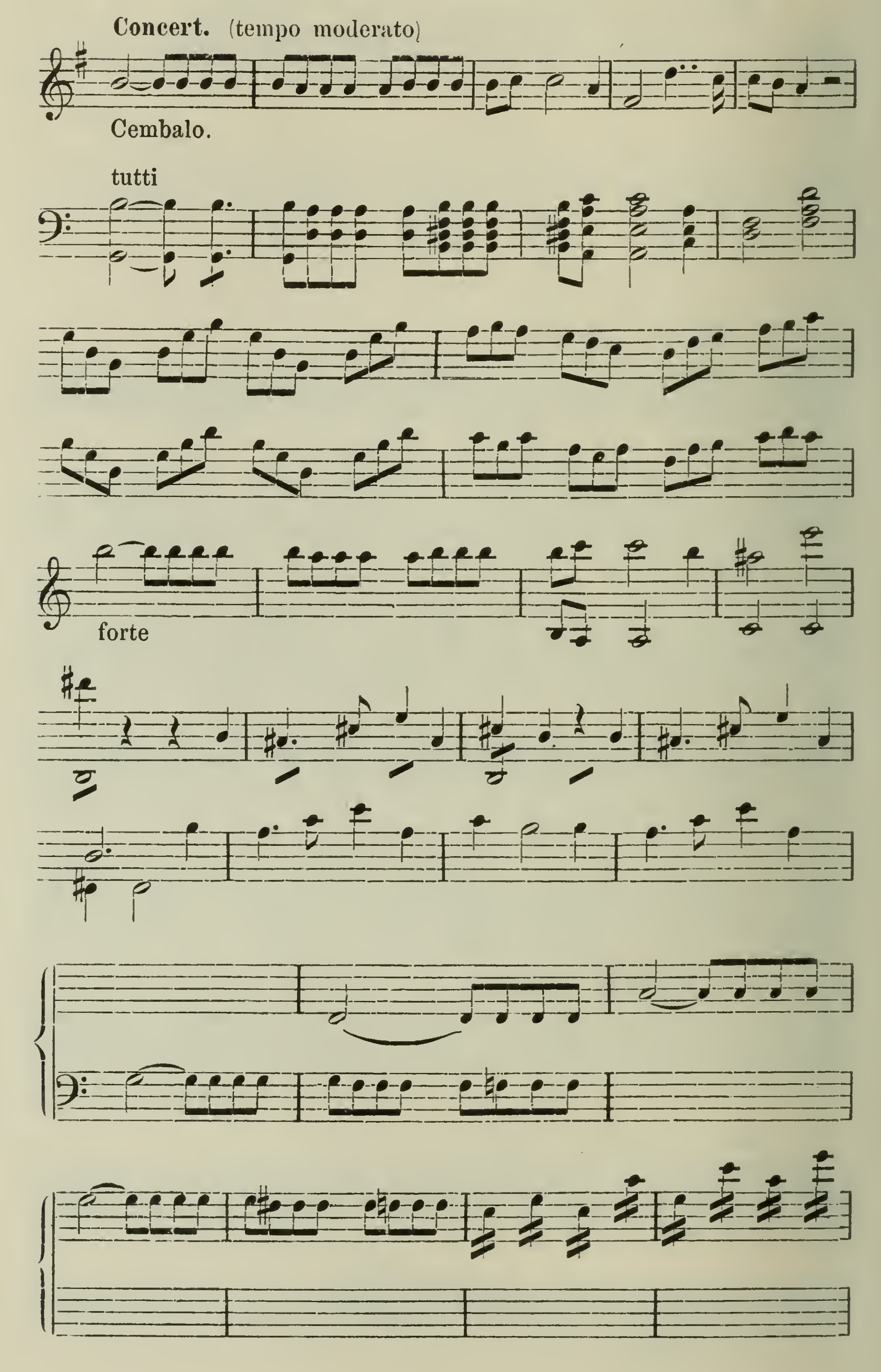
Einige zusammengehörende Blätter, welche auf acht beschriebenen Seiten verschiedene Arbeiten und Entwürfe enthalten, geben Gelegenheit, zu beobachten: wie verschiedene, gleichzeitig entstandene Compositionen an gewissen Zügen Theil nehmen; wie das Entstehen und Werden eines Werkes von dem eines anderen abhängig ist.

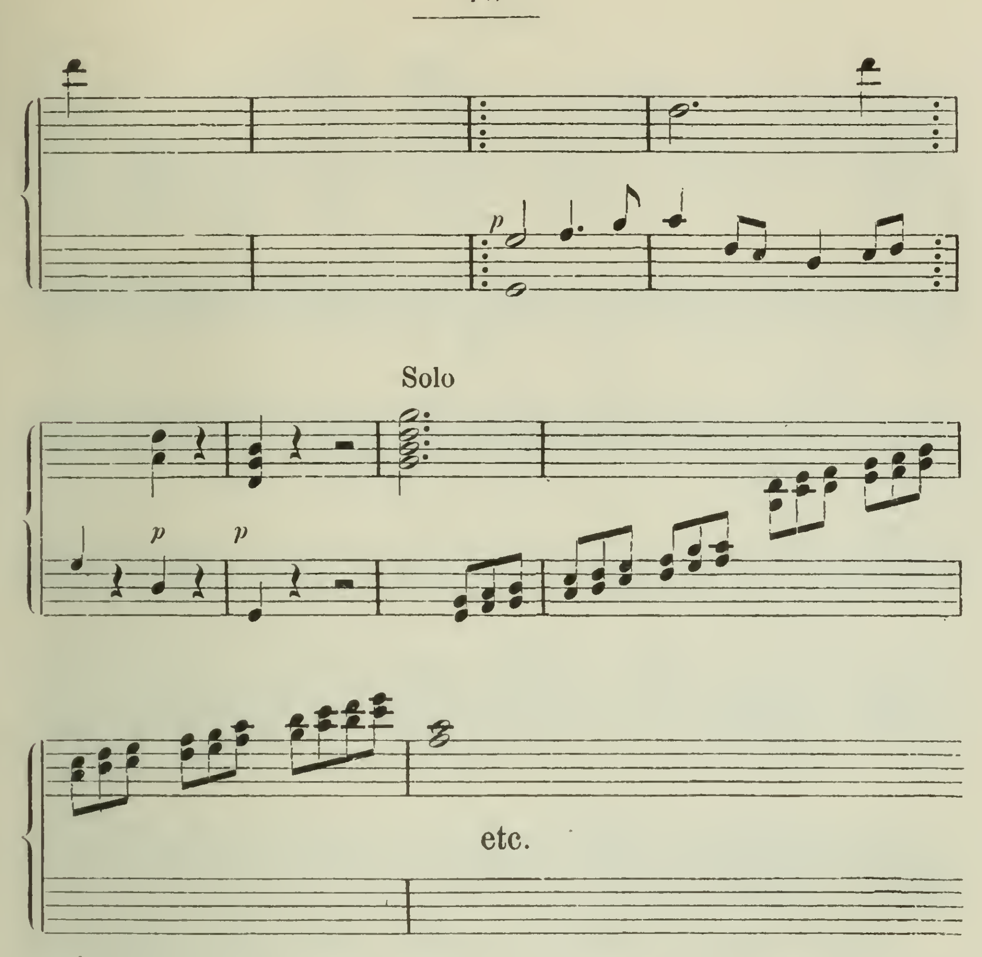
Das aus vier Noten bestehende Hauptmotiv des ersten Satzes der Symphonie in C-moll ist, seiner rhythmischen Form nach, auch in dem Hauptthema des ersten Satzes des Pianoforte-Concertes in G-dur enthalten. Dort erscheint es als Motiv in sich abgeschlossen, in einer primitiven Fassung: hier als Glied eines grösseren melodischen Ganzen. Dass nun jene primitive Fassung die frühere war und der anderen, zusammengesetzteren vorherging, das zeigen uns die Skizzen. Auf der zweiten Seite der erwähnten Blätter stehen folgende Anfänge und Evolutionen:




u. s. w.
Sinfonia. All° 1mo.
presto
u. s. w.
u. s. w.

und auf der Seite gegenüber beginnt folgender Entwurf:

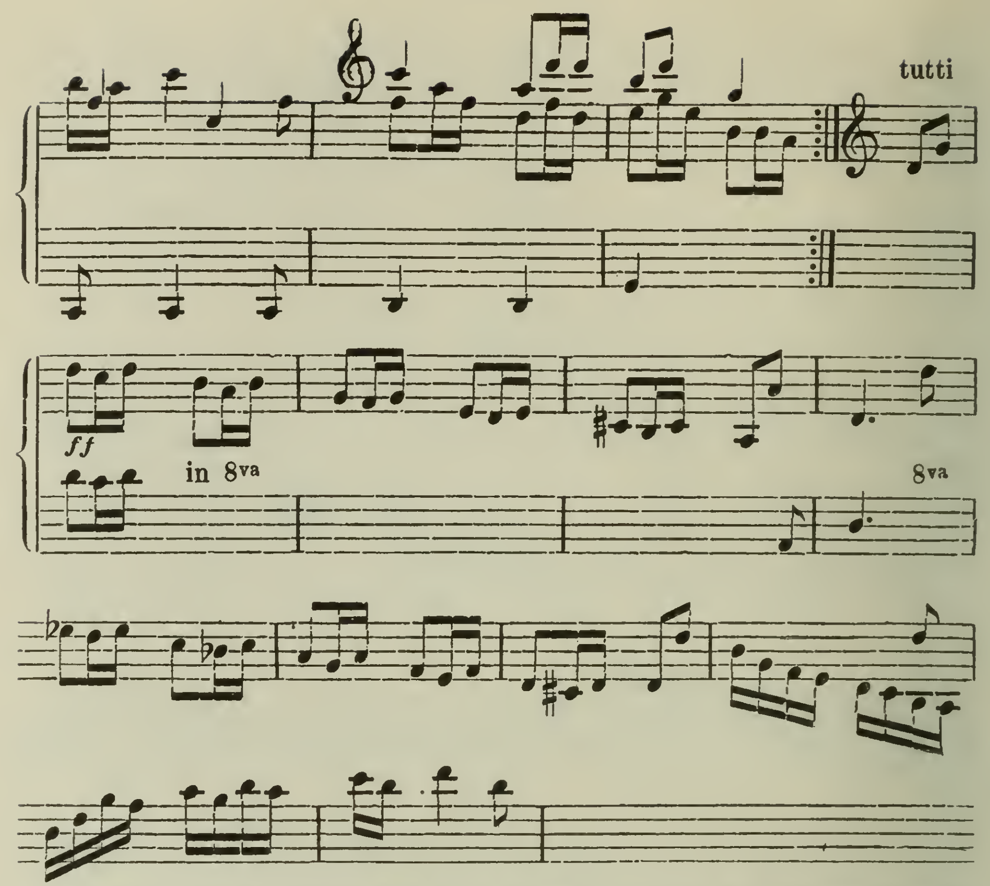




Man kann hier wohl fragen: Hätte Beethoven den ersten Satz des G-dur-Concertes, so wie er ist, geschrieben, wenn er nicht auch die C-moll-Symphonie geschrieben hätte?

In dem (S. 4 der Blätter) folgenden Entwurf berühren sich zwei verschiedene Sätze:

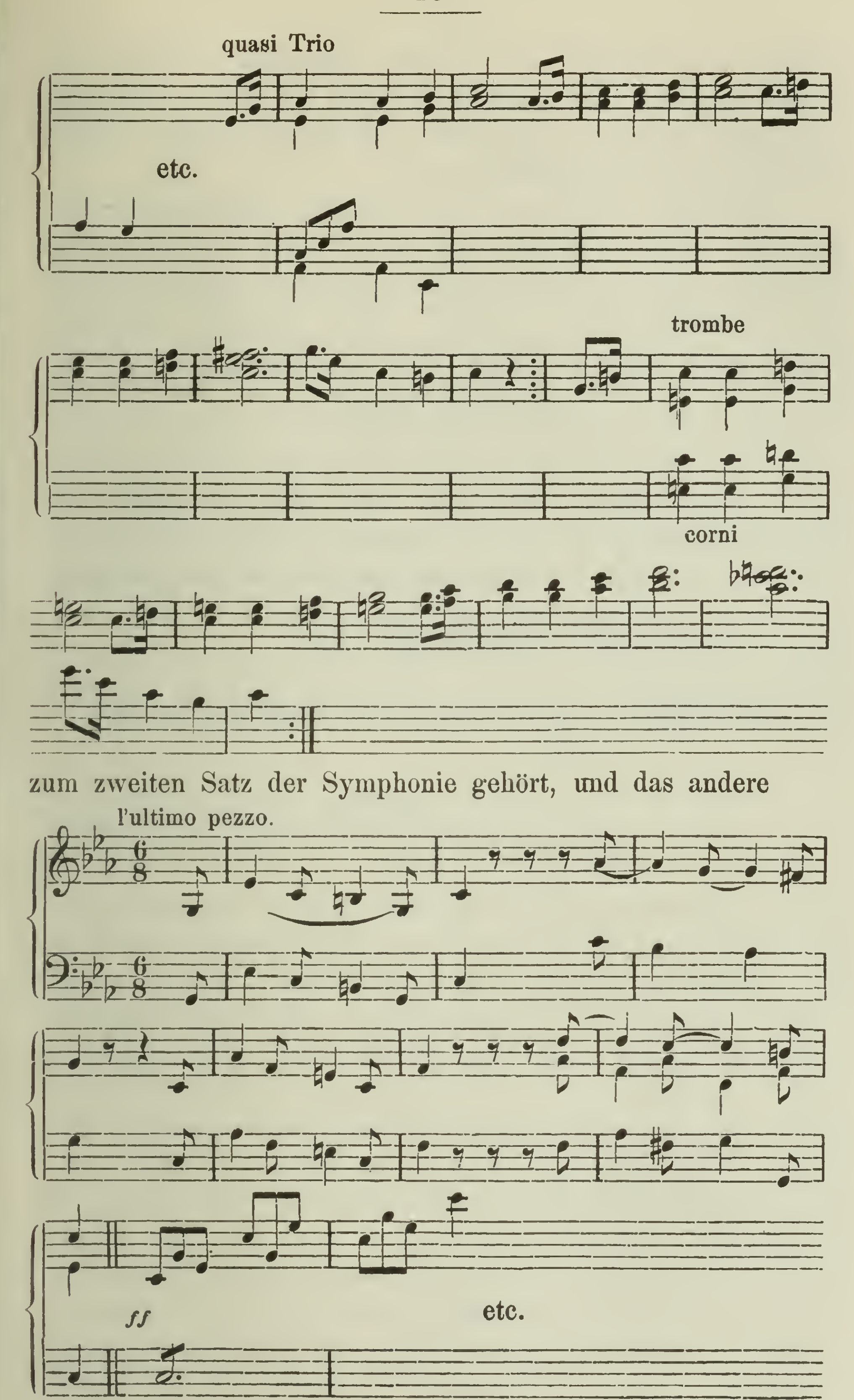




Dieser Entwurf liefert den Beweis, dass die instrumentale Figur, welche dem Chore der Gefangenen im ersten Finale der »Leonore« zu Grunde liegt, ursprünglich für den letzten Satz des G-dur-Concertes bestimmt war. Und hier kann man fragen: Hätte Beethoven den Chor der Gefangenen, so wie er ist, geschrieben, wenn er nicht auch das G-dur-Concert geschrieben hätte?

Unmittelbar nach den zum ersten Satz der C-moll-Symphonie gehörenden Skizzen erscheinen zwei andere abgebrochene Sätzchen, von welchen das erste





zum zweiten Satz der Symphonie gehört, und das andere

offenbar zum Finale des nämlichen Werkes bestimmt war. Das Vorkommen des letzteren ist wohl ein Beweis, dass von dem letzten Satze der Symphonie, wie wir ihn kennen, damals noch keine Note geschrieben war.

Die Blätter liefern noch ein anderes chronologisches Ergebniss. Seite 5 erscheint eine zum Terzett in F-dur (»Gut, Söhnchen, gut«) im ersten Act der »Leonore« gehörende Stelle. Die Composition der »Leonore« wurde begonnen frühestens gegen Ende 1804*); beendigt war sie spätestens im November 1805. Nach der Beschaffenheit jener zur »Leonore« gehörenden Stelle sind die auf den Blättern befindlichen Arbeiten in die erste Hälfte des Jahres 1805 zu verlegen. Ist das richtig, so kann man sagen: Beethoven begann die Composition der fünften Symphonie und des Concertes in G-dur im Jahre 1805. Erstere, zu welcher damals nur die ersten Züge geschahen, war fertig im Jahre 1808, vielleicht schon Ende 1807, letzteres im April 1807, vielleicht schon 1806.

*) Vgl. Thayer's »L. v. Beethoven's Leben« Bd. 2, S. 263 ff.

VI.

Die ausgeschossenen zwei Takte im dritten Satz der C-moll-Symphonie.

Es ist bekannt, dass die zwei überschüssigen Takte, welche in der alten Leipziger Ausgabe der fünften Symphonie (Partitur S. 108) in folgender Stelle



vorkommen und welche wir hier mit NB. bezeichnet haben, dadurch hineingekommen waren, dass in der zum Stich gegebenen Abschrift nach jenen zwei Takten ursprünglich ein Wiederholungszeichen gestanden hatte, welches aber später beseitigt worden, und dass die zwei Takte, als zur erst beabsichtigten Wiederholung gehörend und mit der Ziffer I (prima volta) bezeichnet, aus Versehen stehen geblieben waren. Dass nun wirklich das später beseitigte Wiederholungszeichen früher gültig war, und dass bei der ersten Aufführung der Symphonie (am 22. December 1808) Hauptheil und Trio des dritten Satzes nicht einmal, sondern zweimal gespielt wurden, bevor der verkürzte und zum Finale überleitende Hauptheil wiederkehrte: das geht aus den vorhandenen geschriebenen Orchester-Stimmen, welche damals gebraucht wurden, hervor. In diesen

Stimmen*) sind Haupttheil und Trio zweimal (der erste Theil des Trios jedesmal mit Wiederholungszeichen)**) vollständig ausgeschrieben. Die Stelle, wo zur ersten Wiederholung von Anfang an übergeleitet wird, lautet in der Violoncell- und Bass-Stimme so:



Die Stelle, wo zur zweiten Wiederholung des veränderten und gekürzten Haupttheils übergeleitet wird, lautet so:



Später wurde die vollständige Wiederholung des Haupttheils und Trios beseitigt. Die ungültigen Stellen wurden durchstrichen oder mit Papier überklebt. Auf der Rückseite eines dieser aufgeklebten Papiere findet sich eine Stelle aus einem Arrangement der Symphonie in A-dur. Daraus ist zu entnehmen, dass die Kürzung des Satzes (in den geschriebenen Stimmen nämlich) frühestens 1812, dem Compositions-Jahre der siebenten Symphonie, vorgenommen wurde. Der Satz erhielt damit ganz die jetzige Form. Von einem Vorkommen der eingangs erwähnten zwei überschüssigen Takte kann keine Rede sein.

---

*) Die Stimmen befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ebenda befinden sich auch Stimmen zu den meisten anderen Symphonien und zu anderen Werken. Ein Theil der Stimmen ist von Beethoven revidirt worden. Sämmtliche Stimmen sind geschrieben und älter, als die gedruckten. Die ganze Sammlung war in Beethoven's Besitz und wurde bei der Versteigerung seines Nachlasses von der Gesellschaft der Musikfreunde angekauft. Im Auctions-Verzeichniss sind sie unter Nr. 190 ff. eingetragen. Einen Bericht über die Sammlung findet man in der »Deutschen Musikzeitung« vom 7. Juli 1862.

**) Wenn man die Partitur der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe zur Hand nimmt, so kann man sich nach dem 21. Takt auf Seite 46 ein Wiederholungszeichen denken, welches auf ein nach dem ersten Takte auf Seite 37 stehendes Wiederholungszeichen zurückweist.

Man hätte erwarten sollen, dass, als in die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1846 (S. 462) eine Stelle aus einem Briefe eingerückt wurde, in welchem Beethoven jene zwei Takte als ungültig erklärt, ihre Ungültigkeit allgemein anerkannt worden wäre. Anders dachte Schindler; er opponirte. Es sind aber noch Andere gekommen (z. B. Marx in seinem »Beethoven«) und es werden voraussichtlich noch Andere kommen, die sich auf Schindler's Angaben stützen und für die ausgeschossenen Takte ihre Lanze einlegen. Derentwegen greifen wir hier aus Schindler's grösstentheils aus leeren Einwendungen bestehender Gegenschrift einige Behauptungen, die durch bisherige Erörterungen noch nicht beseitigt sind, zur Widerlegung heraus.

Schindler erzählt (Biogr., 3. Aufl., II. 339), Beethoven habe mit ihm im Jahre 1823 die C-moll-Symphonie durchgenommen und keine Bemerkung über die zwei Takte gemacht. Schindler bemerkt dabei: »Wie hätte vollends sein scharfes Auge diesen g r o s s e n B o c k in der erst um jene Zeit (Anfangs der 20er Jahre) erschienenen Partitur übersehen und ungerügt lassen können? Dieser Umstand ist besonders wohl zu beachten«. Nun erschien aber die Partitur, und das ist die erste und einzige, in welcher die zwei Takte vorkommen, erst im Januar 1826*). Schindler's Erzählung kann also nicht wahr sein.

Schindler appellirt schliesslich an die Wiener Tradition. Er beruft sich (S. 341) auf Musiker aus Beethoven's Zeit, die im Jahre 1846 noch in Wien lebten, sagt, dass Umfrage bei ihnen gehalten und dass ein »Ergebniss«, dahin lautend, dass kein einziger der in den Concerts Spirituels thätig gewesenen Musiker einer Aenderung in den gedruckten Orchester-Stimmen sich habe erinnern können, in der »Wiener Zeitschrift 1846« bekannt gemacht sei. Wir haben ein solches »Ergebniss« in

*) Eine Anzeige von dem bevorstehenden Erscheinen der Partitur findet man im Intelligenzblatt zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom December 1825. Als erschienen wird sie in dem Blatte vom Januar 1826 angezeigt.

genannter »Wiener Zeitschrift« vom Jahre 1846 nicht finden können. Was aber die Wiener Tradition im Jahre 1846 anbetrifft, so lässt sich Folgendes entgegen halten. Die C-moll-Symphonie wurde am 7. und 11. November 1841 bei einem von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien abgehaltenen Musikfest aufgeführt. Die dabei gebrauchten und eigens dafür geschriebenen Stimmen werden in zwei Päcken im Archiv genannter Gesellschaft aufbewahrt, und in diesen Stimmen stehen die zwei Takte nicht und haben auch von Anfang an nicht darin gestanden. Das sind zwei Päcke Beweise gegen Schindler. Sie beweisen, dass in Wien die zwei Takte wenigstens fünf Jahre früher als anderwärts ausgeschossen waren. Die Umfrage, welche Schindler bei den Wiener Musikern halten liess, kann also keine genaue gewesen sein. Das Ergebniss würde sonst gegen ihn ausgefallen sein.

VII.

Das Tempo des zweiten Satzes der siebenten Symphonie.

(Eine Berichtigung.)

Beethoven hat dem zweiten Satz der Symphonie in A-dur die Bezeichnung: »Allegretto ♩ = 76« gegeben. Schindler erzählt nun Seite 210 der ersten Ausgabe seiner Biographie: »Bei einer der Aufführungen dieser Symphonie in den letzten Lebensjahren Beethoven's bemerkte dieser mit Unwillen, dass dieser Satz (Allegretto) ungemein rasch genommen, daher dessen Charakter ganz zerstört wurde. Er glaubte dem Vergreifen dieses Tempo dadurch abzuhelfen, wenn er es in Zukunft mit Andante quasi Allegretto bezeichne, mit Beifügung des Metronoms ♩ = 80, wie ich es in seinem Notaten-Buche angezeigt besitze«. Schindler widerspricht sich hier selbst. Offenbar bedeutet »Andante quasi Allegretto« ein langsameres Zeitmass, als »Allegretto«; umgekehrt schlägt aber ein Metronom, wenn er auf 80 gestellt wird, schneller, als wenn er auf 76 gestellt wird. Schindler scheint den Widerspruch später bemerkt zu haben: denn in der dritten Ausgabe seiner Biographie hat er die Sache anders dargestellt. Er sagt hier (I, S. 192) nämlich: »Auf die ursprüngliche Benennung des zweiten Satzes dieser (siebenten) Symphonie mit Andante ist besonders aufmerksam zu machen. Erst in den gedruckten Stimmen erschien dessen Vertauschung mit Allegretto, das aller Orten Missverständnisse zum Nachtheil des Charakteristischen erzeugt hat. In späteren Jahren empfahl darum der Meister wieder die erstere Benennung«. Aber auch die Behauptung, erst in den gedruckten Stimmen habe der Satz die Bezeichnung »Allegretto« erhalten, ist nicht richtig; denn in den vorhandenen geschriebenen Stimmen, welche älter sind als die gedruckten und welche am 8. und 12. December 1813 bei den unter Beethoven's Leitung stattgefundenen ersten Aufführungen der Symphonie gebraucht

wurden*), steht und hat von Anfang an über dem zweiten Satze kein anderes Wort gestanden als: »Allegretto«.

Wahr an der Sache mag sein, dass Beethoven sich den Satz langsamer dachte, als er ihn in späteren Jahren aufführen hörte, und dass er sich in diesem Sinne aussprach. Dass Beethoven selbst den Satz in einem relativ langsamen Tempo nahm, geht aus einigen Mittheilungen hervor. Die Wiener »Friedensblätter« vom 6. December 1814 berichten über ein von Beethoven gegebenes Concert, in welchem die Symphonie in A-dur zur Aufführung kam; und in diesem Bericht ist von dem zweiten Satze genannter Symphonie als von »einem einfachen Adagio aus A-moll« die Rede, was nicht zu erklären wäre, wenn das Stück auf den Berichterstatter nicht den Eindruck eines Adagios gemacht hätte. In einem Bericht in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Bd. XVI, Nr. 4, wird der Satz als »Andante« erwähnt. Auch nahm L. Spohr, der bei den ersten Aufführungen der Symphonie unter Beethoven's Leitung mitwirkte, den Satz in einem ziemlich langsamen Tempo. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1840 wird (S. 180) das von ihm genommene Tempo mit »M. M. ♩ = 72« angegeben. Das ist die langsamste von allen vorhandenen metronomischen Bezeichnungen. Die schnellste Bezeichnung (M. M. ♩ = 88) aber ist die in der Ende 1831 bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur, von welcher Schindler (Biogr., 3. Aufl., II, 250) irrig behauptet, die darin enthaltenen metronomischen Tempo-Bestimmungen rührten von Beethoven her.

Was Schindler fälschlicher Weise von dem zweiten Satz der siebenten Symphonie behauptet, trifft einigermassen bei dem zweiten Satz der sechsten Symphonie zu. Dieser Satz hatte nämlich anfangs die Bezeichnung: »Andante molto moto, quasi Allegretto«. Später jedoch wurde das »quasi Allegretto« beseitigt.

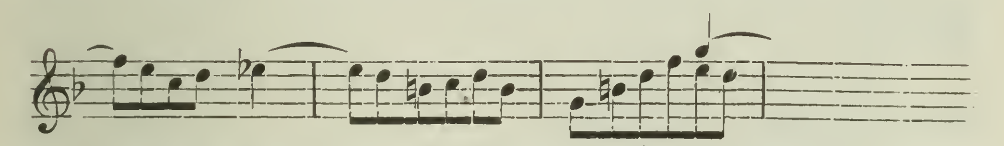
---

*) Vorhanden sind im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 24 Stimmen. Auf einer Stimme liest man noch das von der Hand eines Mitwirkenden bemerkte Datum: »Wien den 12. Decbr. 1813«.

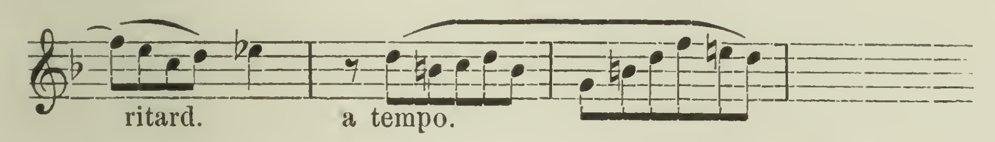
VIII.

Eine Stelle im ersten Satz der achten Symphonie.

Die Original-Manuscripte der Werke Beethoven's zeigen die vielen Aenderungen, welche Beethoven bei einzelnen Stellen vornahm, wenn auch ein Werk fertig oder im Ganzen abgeschlossen war. Es kommt aber auch vor, dass derartige nachträgliche Aenderungen nicht im Original-Manuscript, sondern anderwärts vorgenommen wurden, z. B. in einer zum Druck oder zu einer Aufführung bestimmten Abschrift. Dieser Umstand lässt nicht immer das Original-Manuscript als entscheidend erscheinen und erschwert nicht selten die Herstellung einer endgültigen Lesart. Ein einschlägiger Fall lässt sich hier vorlegen. Derselbe betrifft eine im ersten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 (Takt 43 bis 45 von Anfang) vorkommende Stelle. Diese Stelle lautet in einem Skizzenbuche so:

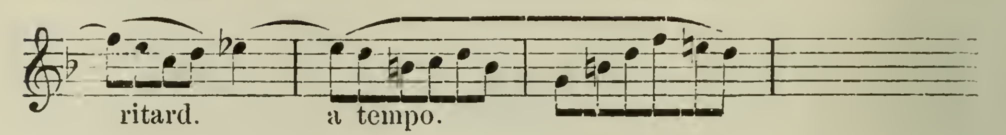


Im Original-Manuscript ist sie der ersten Violine so vorgeschrieben:



(Die zweite Violine geht in der Unteroctave mit.) Beethoven hat also hier eine in der Skizze vorkommende gebundene Achtel-Note in eine Pause verwandelt. In den bei den ersten Aufführungen gebrauchten geschriebenen und von Beethoven

durchgesehenen Orchester-Stimmen*) erscheint die Stelle nun wieder, wie im Skizzenbuch, mit der gebundenen Achtel-Note, nämlich so:



Eben so findet sich die Stelle in der im Jahre 1816 bei S. A. Steiner und Comp. in Wien erschienenen, von Beethoven corrigirten Partitur. Uebereinstimmend damit ist auch eine geschriebene, von Beethoven verbesserte und später zum Druck beförderte Bearbeitung der Symphonie für Pianoforte zu zwei Händen. Man kann sich diese Uebereinstimmung nur durch die Annahme erklären, dass besagte geschriebene und gedruckte Exemplare nicht das Original-Manuscript, sondern eine Abschrift, in welcher Beethoven die Stelle wieder so geändert hatte, wie sie in der Skizze vorkommt, zur Vorlage gehabt haben. Dass nun die Lesart der geschriebenen Orchester-Stimmen u. s. w., und nicht die des Original-Manuscripts als die endgültige zu betrachten ist, kann keine Frage sein. Bei der gegen Ende des Symphoniesatzes in anderer Tonart und etwas anders vorkommenden Parallelstelle stimmen Original-Manuscript, geschriebene Stimmen, gedruckte Partitur u. s. w. überein.

*) Sie werden im Archiv der Gesellschaft der Musik-Freunde in Wien aufbewahrt. Vgl. Seite 18.

IX.

Die Coda des ersten Satzes der achten Symphonie.

Der erste Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 war ursprünglich um 34 Takte kürzer, und es ist sehr wahrscheinlich, dass er in dieser kürzeren Fassung zur ersten Aufführung gelangte. Beethoven's spätere und vermuthlich in der ersten Hälfte des Jahres 1814 vorgenommene Aenderung und Verlängerung beginnt mit dem neunten Takt auf Seite 22 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur. Von dem früheren, kürzeren Schluss kann uns augenblicklich nur eine alte geschriebene Pauken-Stimme eine annähernde Vorstellung geben. Von dem bezeichneten Takte an (es ist der Takt mit der Fermate) waren den Pauken noch folgende acht Takte vorgeschrieben:

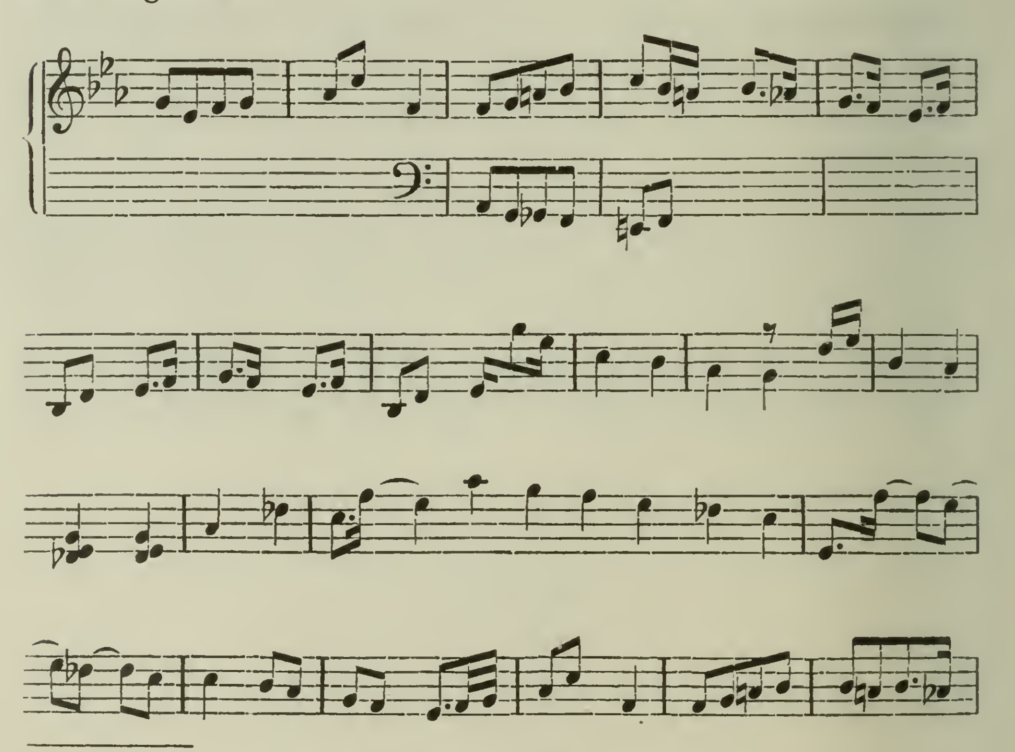


X.

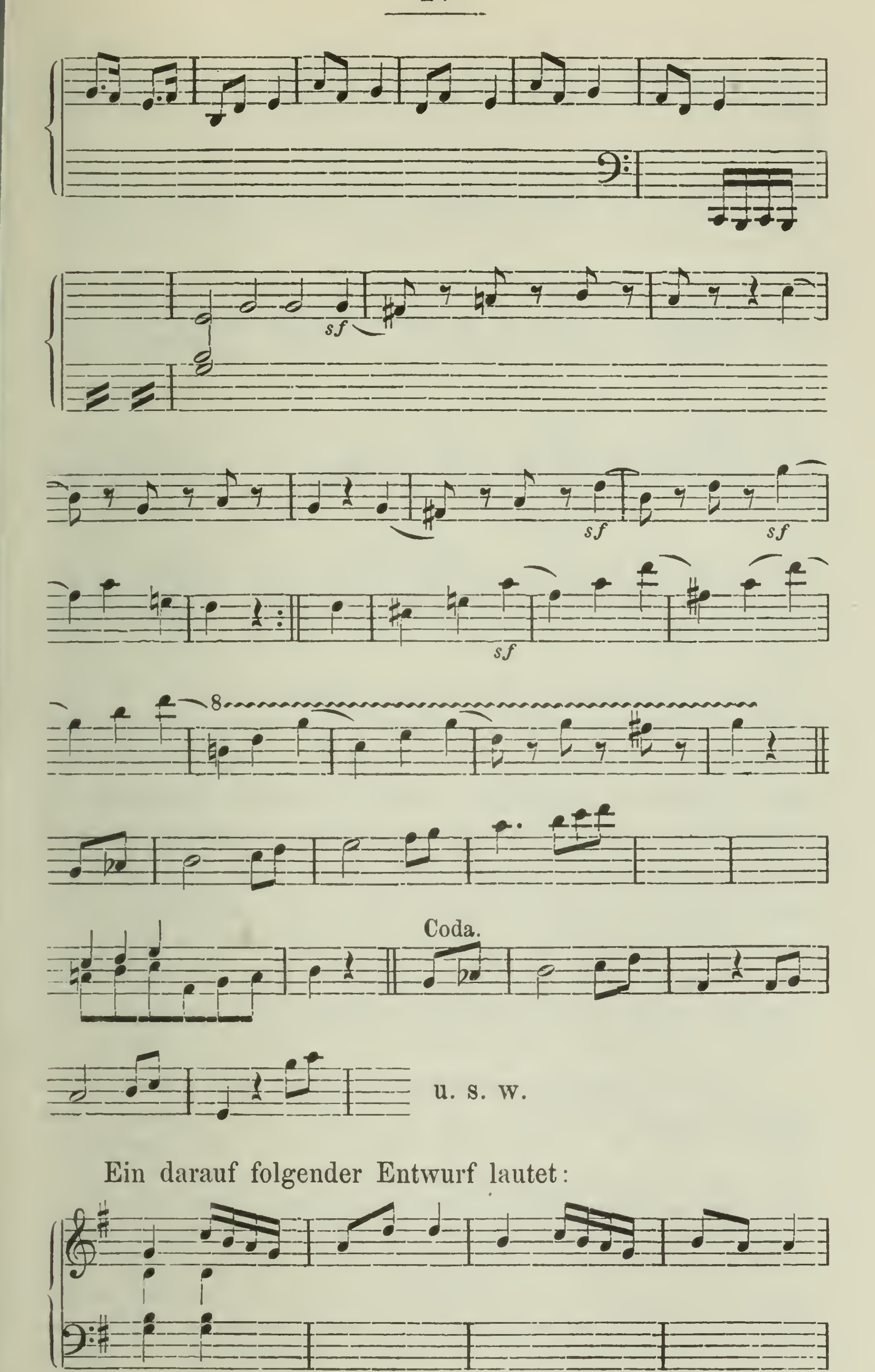
Die Sonate Op. 96.

Die Compositionszeit der Sonate für Pianoforte und Violine in G-dur Op. 96 wird verschieden und zum Theil nicht richtig angegeben. Sie wird aber durch folgende Erscheinungen sichergestellt.

Auf den letzten Blättern eines Skizzenbuches*), welches grösstentheils mit Arbeiten und Entwürfen zur siebenten und achten Symphonie angefüllt ist, kommen Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz der genannten Sonate vor. Ein Entwurf beginnt so:



*) Im Besitz der Erben G. Petter's in Wien.



Ein darauf folgender Entwurf lautet:



Aus der Stellung dieser Entwürfe geht hervor, dass sie später geschrieben wurden, als die zu den zwei Symphonien. Das Original-Manuscript der siebenten Symphonie hat das Datum: »1812. 13ten Mai«: das der achten Symphonie ist datirt: »Linz im Monath October 1812«. Folglich kann die Sonate Op. 96 (mit Ausnahme des ersten Satzes, von dem wir nicht beweisen können, ob er früher oder gleichzeitig oder etwas später geschrieben wurde) nicht vor October 1812 geschrieben oder fertig geworden sein *).

Nun steht in der Linzer »Musikalischen Zeitung« vom

---

*) Nach den Entwürfen zur Sonate erscheinen auf der letzten Seite des Skizzenbuches Entwürfe zu dem Liede »An die Geliebte« mit dem Text: »O dass ich dir vom stillen Auge« u. s. w. (vgl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage. S. 183) und zwar zu derjenigen Bearbeitung dieses Liedes, bei welcher die begleitende Pianofortestimme Triolenbewegung hat. Aus den Daten. die oben weiter mitgetheilt werden, geht hervor, dass diese Bearbeitung frühestens im December 1812 entstanden sein kann, und dass sie also nicht, wie irgendwo angegeben, von den zwei Bearbeitungen des Liedes die frühere oder erste, sondern die zweite oder spätere ist.

28. Januar 1813 ein Bericht aus Wien, geschrieben am 4. Januar 1813, welcher lautet: »Der grosse Violinspieler Herr Rode*) hat dieser Tage ein neues Duett für Pianoforte und Violin mit Sr. k. Hoheit dem Erzherzog Rudolph bei Sr. Durchl. dem Fürsten Lobkowitz gespielt. Die Composition dieses neuen Duetts ist von Hrn. Ludwig van Beethoven; es lässt sich von diesem Werke weiter nichts sagen, als dass es alle seine übrigen Werke in dieser Art zurück lässt, denn es übertrifft sie fast alle an Popularität, Witz und Laune«.

Dass das in diesem Bericht erwähnte Duett nichts Anderes sein kann, als die Sonate in G-dur Op. 96, wird durch Heranziehung einiger Stellen aus dem Briefwechsel Beethoven's mit Erzherzog Rudolph ausser Zweifel gestellt. Beethoven schreibt einmal (Köchel's 83 Briefe Nr. 4): »Morgen in der frühesten Frühe wird der Copist an dem letzten Stücke anfangen können, da ich selbst unterdessen noch an mehreren anderen Werken schreibe, so habe ich um der blossen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben musste; wir haben in unseren Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R. nicht zu und — schenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienstags alles gut gehen können«. — In einem anderen Briefe (83 Briefe Nr. 5) schreibt Beethoven: »Roden anbelangend haben I. Kais. H. die Gnade, mir die Stimme durch Ueberbringer dieses übermachen zu lassen, wo ich sie ihm sodann mit einem *billet doux* von mir schicken werde. Er wird das die Stimme schicken gewiss nicht übel aufnehmen« u. s. w. — Ferner schreibt der Erzherzog an Beethoven**) u. a.: »Uebermorgen Donnerstags ist um $^1/_2$6 Uhr abends wieder

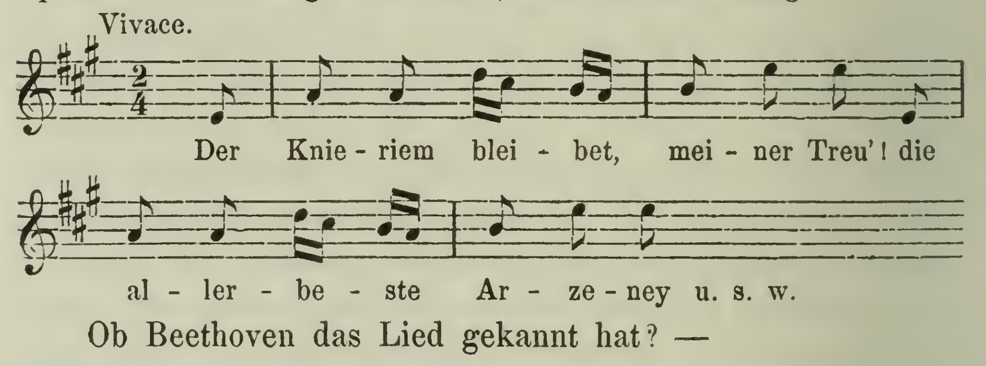
*) Rode war im December 1812 nach Wien gekommen. Sein erstes Concert gab er am 6. Januar 1813. Vergl. die Linzer musikalische Zeitung vom 21. Januar 1813, die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom 20. Januar und 17. Februar 1813.

**) Das Original des Briefes ist im Besitz von Friedrich Amerling in Wien.

Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate mit dem Rhode wiederholen« u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen geht hervor erstens: dass die Sonate Op. 96 gegen Ende des Jahres 1812 componirt und wahrscheinlich zum ersten Mal am Dinstag den 29. December 1812 in einer Gesellschaft bei Fürst Lobkowitz gespielt wurde; zweitens: dass sie mit Rücksicht auf Rode's Spiel geschrieben wurde*). So hat denn Carl Czerny Recht, wenn er S. 87 des vierten Theils seiner Pianoforte-Schule sagt: »Diese Sonate (Op. 96) wurde um 1812 für den berühmten Violinkünstler Rode geschrieben«.

Auffallend ist die Aehnlichkeit des Anfangs des letzten Satzes der Sonate mit dem Lied des Jobsen in J. A. Hiller's Operette »Der lustige Schuster«, welches so anfängt:



Ob Beethoven das Lied gekannt hat? —

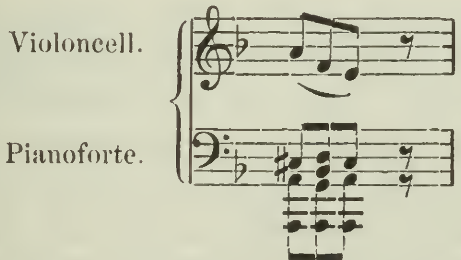
---

*) In der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1801 (III, 558) wird gesagt, dass Rode's Spiel sich durch Grazie und Delicatesse auszeichne, dass es immer angenehm, immer rein bleibe, aber zuweilen etwas kalt werde u. s. w. Näheres über Rode's Spiel findet man auch in L. Spohr's Selbstbiographie I, 68, 177 u. s. w. — Was irgendwo mitgetheilt wird, Beethoven habe für Rode eine Romanze *(une délicieuse romance)* geschrieben, kann nur auf einer Verwechslung beruhen.

XI.

Eine Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2.

In der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1866 Seite 128 wird auf eine Stelle in der Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur aufmerksam gemacht, welche in der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe anders lautet, als in anderen Ausgaben. Es lässt sich darüber Folgendes mittheilen. Die Stelle (es ist der vierte Takt des zweiten Satzes) lautet in dem bei Artaria in Wien befindlichen Original-Manuscript genau so, wie in der Gesammt-Ausgabe, nämlich:

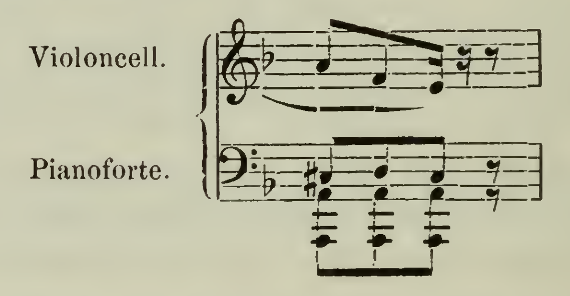


Jedoch stand früher vor dem ♭ ein ♮ und vor dem *g* ein ♯. Beide Zeichen sind wegradirt, und hiess die Stelle also ursprünglich so:



Keine von diesen Lesarten ist aber die endgültige. Ueberhaupt kann das Autograph im vorliegenden Falle nicht mass-

gebend sein. Beethoven hat, namentlich in späterer Zeit, bei den meisten Werken nicht das Original-Manuscript, sondern eine von ihm durchgesehene Abschrift zum Druck gegeben. Die revidirte Abschrift, welche der alten Artaria'schen Ausgabe als Vorlage diente und auf welcher sich noch die Verlagsnummer (2580) befindet, hat sich, nachdem die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe vollendet war, vorgefunden, und hierin heisst und hiess die Stelle von Anfang an (denn Spuren einer Aenderung sind nicht bemerkbar, — ein Beweis, dass die Abschrift nach einer anderen Vorlage als nach dem Autograph gemacht ist) so:

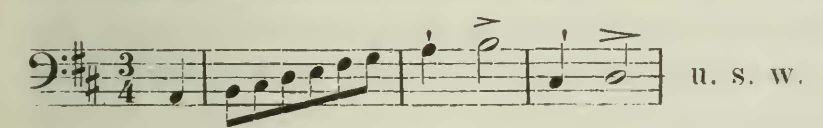


Eben so lautet die Stelle in der Simrock'schen Ausgabe, welche älter ist als die Artaria'sche, und welche wieder eine andere Vorlage hatte. Dass nun die übereinstimmende Lesart der ersterwähnten Abschrift und der beiden alten Ausgaben als die endgültige zu betrachten ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Die gegenwärtige Lesart des Autographs lässt sich dadurch erklären, dass Beethoven die Aenderung später eintragen wollte, sie aber nicht ganz ausführte.

XII.

Eine andere Stelle in der Sonate Op. 102 Nr. 2.

Das Fugenthema, welches dem letzten Satz der Sonate Op. 102 Nr. 2 zu Grunde liegt, ist nicht den strengen Regeln der Fuge gemäss beantwortet. Das Thema, welches so anfängt:



wird folgendermassen beantwortet:



Beethoven hat später an eine andere Beantwortung, an eine regelmässigere Einrichtung des Gefährten gedacht. Der Gedanke ist aber nicht zur Ausführung gekommen. In einem Skizzenheft, welches grösstentheils Arbeiten zum letzten Satz der neunten Symphonie enthält und etwa vier Jahre nach dem Erscheinen der Artaria'schen Ausgabe jener Sonate geschrieben wurde, findet sich folgende Bemerkung:

— in den Violonschellsonaten zu verbessern



Es lässt sich von dieser Andeutung, wenn man wollte, nicht Gebrauch machen, da Beethoven die nöthigen weiteren Aenderungen in den Gegenstimmen (Takt 7, 8, 19, 20 u. s. w.) nicht angegeben hat.

Unmittelbar nach obiger Andeutung findet sich noch Folgendes bemerkt:

> in der Sonate in As ist auch etwas welches in der geschriebenen vom Erzherzog anders ist.

Das hier gemeinte Werk ist die Pianoforte-Sonate Op. 110, von welcher der Erzherzog eine von Beethoven durchgesehene Abschrift besass, die aber in Verlust gerathen ist, so dass sich nicht angeben lässt, welche Stelle Beethoven meinte und welche Aenderung oder Abweichung er im Sinne hatte. Vermuthlich ist die Stelle im letzten Satz gemeint, wo das in G-dur und in entgegengesetzter Bewegung eintretende Fugenthema zum ersten Mal beantwortet wird.

XIII.

Eine Stelle in der Sonate Op. 109.

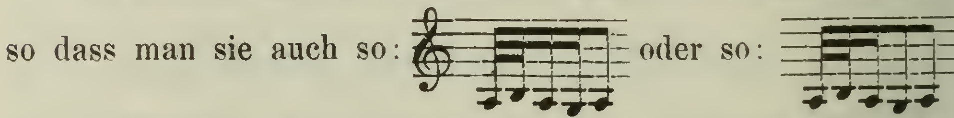
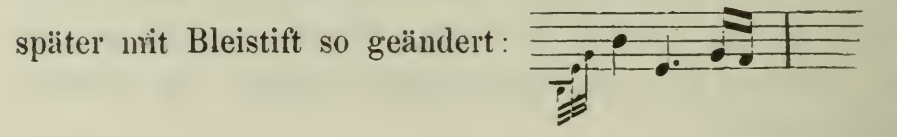
Das Variationen-Thema in der Sonate in E-dur Op. 109 enthält im sechsten Takt einige verzierende Noten, bei denen man in Zweifel sein kann, wie Beethoven sich die Ausführung dachte: ob sie zwischen dem zweiten und dritten Taktviertel, oder erst mit dem Eintritt des dritten Viertels gespielt werden sollen. Es lässt sich eine Erscheinung vorlegen, die darüber Aufschluss giebt.

In einem Skizzenbuch, welches unter anderen Entwürfen auch Arbeiten zum zweiten und dritten Satz der Sonate enthält, kommt das Variationen-Thema zuerst in etwas anderer Gestalt und ohne jene verzierende Noten vor. Später hat dann Beethoven genau über dem dritten Viertel des sechsten Taktes eine Verzierung dieses Taktviertels in ordentlichen Noten angebracht, so dass der erste Theil des Themas ungefähr so aussieht:

Con molto sentimento ed espressivo.





Die hinzugefügten Noten sind etwas undeutlich geschrieben, so dass man sie auch so:  oder so: oder vielleicht noch anders lesen kann. Jedenfalls lässt ihre Stellung und Schreibweise keinen Zweifel übrig, dass sie nur auf das dritte Taktviertel zu beziehen und mit dem Eintritt desselben auszuführen sind. Den fünften Takt hat Beethoven später mit Bleistift so geändert: 

XIV

Die Ouverture Op. 115.

In Verzeichnissen und auf Concert-Programmen findet man die Ouverture Op. 115 zuweilen als »Ouverture zur Namensfeier« angegeben. Es lässt sich hier die Frage aufwerfen: hat die Ouverture auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch?

Das in der Hofbibliothek in Wien befindliche Original-Manuscript hat die Ueberschrift: »Ouverture von LvBthven am ersten Weinmonath 1814 — Abends zum Namenstag unsers Kaisers«. Hiernach scheint es, dass die Ouverture zur Feier des Namenstages geschrieben wurde und aufgeführt werden sollte. Sie wurde aber nicht am 4. oder 3. October 1814, dem Namenstag des Kaisers Franz II. und seinem Vorabend, sondern erst am 25. December 1815 aufgeführt in einem zum Besten des Bürgerspitals zu St. Marx im grossen Redouten-Saale gegebenen Concerte. Auf dem Zettel war sie nur als »Ouverture« bezeichnet, also ohne jeden Beisatz, der eine Deutung auf ein Namensfest zuliesse*). Die zweite und dritte Aufführung fand Statt am 16. und 23. April 1818 in zwei von Moscheles, Giuliani und Mayseder gegebenen »musikalischen

*) In der Anzeige der »Akademie« heisst es u. a.: »Die dabei vorkommenden Musikstücke sind sämmtlich von der Composition des Herrn Ludwig van Beethoven und bestehen 1) aus einer neuen Ouverture, 2) aus einem neuen Chor über Goethe's Gedicht: die Meeresstille, und 3) aus dem grossen Oratorium: Christus am Oelberge«. Die Wiener Zeitung vom 6. Januar 1816 berichtet u. a. über die Aufführung: »Wranizky dirigirte, Umlauf hatte den Platz am Klavier«. (Warum

Unterhaltungen«*). Schindler erzählt Biogr. 3. Aufl., I, 248: vgl. auch II, 153): »Am 10. Mai 1818**) erschien diese Ouverture (Op. 115) in zweiter Aufführung im Concerte der Herren Mayseder, Moscheles und Giuliani mit dem Beisatze: »*à la Chasse*«. Beethoven frug nach dem Grund solcher Benennung, und wer sich dies erlaubt. Es war jedoch nichts zu ermitteln, weil ein Theil die Schuld auf den andern geschoben. Der Breitkopf und Härtel'sche Katalog benennt diese Ouverture »Namensfeier«, vielleicht, weil sie am Christtag zur erstmaligen Aufführung gekommen«. Aus letzterer Bemerkung ist zu entnehmen, dass Schindler von der Ueberschrift des Autographs keine Kenntniss hatte. Dann wurde die Ouverture aufgeführt am 6. December 1818 in einem Concerte der Gebrüder Wranizky. In den Berichten über dieses Concert wird sie »Jagdouverture« genannt†). Endlich gab Beethoven das Werk heraus unter dem Titel: »Grosse Ouverture in C-dur gedichtet für grosses Orchester und Seiner Durchlaucht dem Fürsten und Herrn Anton Heinrich Radzivil .... gewidmet« u. s. w.††)

---

hatte Umlauf den Platz am Clavier?) Schindler erzählt (I. 248), dass Op. 112 und Op. 115 (nebst Christus am Oelberg) am 25. December 1815 »unter Leitung des Meisters zum ersten Mal aufgeführt wurden«. Ueber die Aufführung berichtet auch die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1816, S. 78.

*) Die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1818 berichtet (S. 150) über das Concert vom 16. April: »Zum Anfang hörten wir eine neue Ouverture von Herrn L. van Beethoven, welche nur einmal bisher öffentlich gegeben wurde«. Später (S. 174) wird über beide Concerte u. a. berichtet: »Die sehr schöne geistvolle neue Ouverture des Herrn L. v. Beethoven ...... entzückte die Kenner«.

**) Jedenfalls eine Verwechslung des Datums.

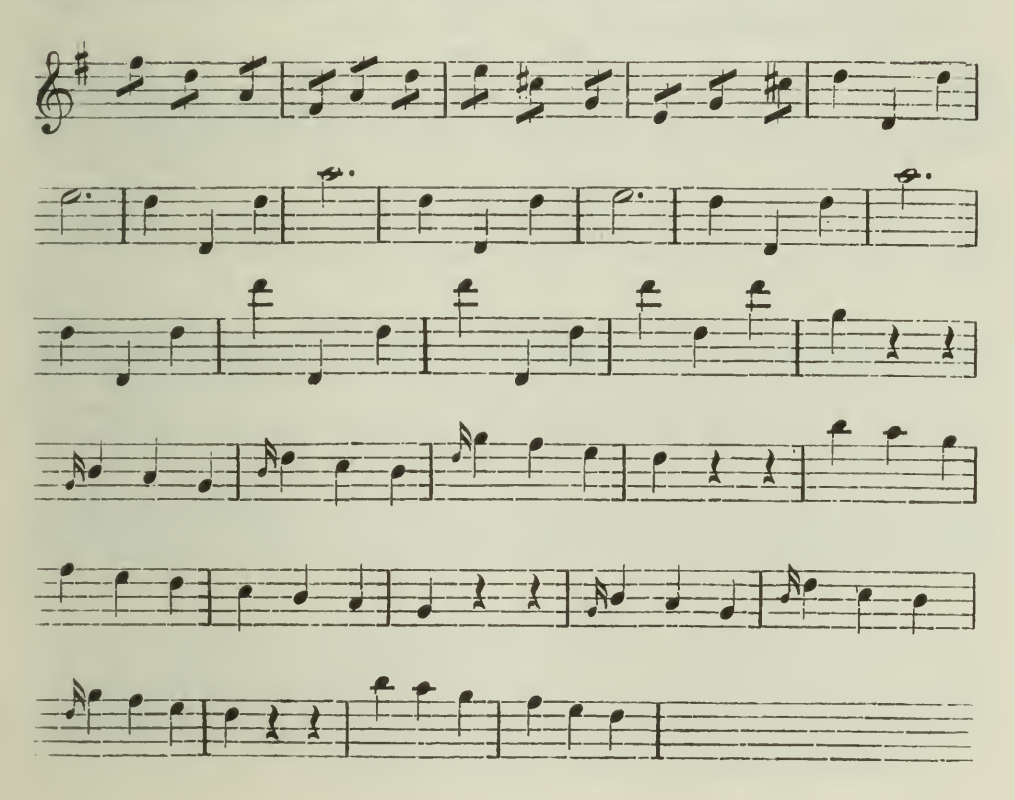
†) Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1819 lässt sich (Seite 72) aus Wien berichten: »Beethoven's sogenannte Jagd-Ouverture entzückte, wie immer, seine zahlreichen Verehrer«. — In Paris soll die Ouverture erschienen sein unter dem Titel: »*La Chasse, grande Ouverture en Ut*« u. s. w.

††) Die Ouverture erschien im Jahre 1825. Eine Besprechung findet man im 17. Heft der »Cäcilia«, ausgegeben im Juli 1826. Dies als Beweis, dass die Ouverture nicht, wie Schindler (Biogr. II, 153) sagt, nach Beethoven's Tode erschienen ist.

Aus allen diesen Daten geht hervor, dass, wenn Beethoven die Ouverture auch ursprünglich für ein Namensfest geschrieben, er doch später jede Hindeutung auf eine solche Bestimmung vermieden hat. Die Ouverture an und für sich kann also auf den Beinamen »zur Namensfeier« keinen Anspruch machen.

Es bleibt nun noch die Frage übrig: kann die Ouverture ihrer Entstehung nach auf den Beinamen »zur Namensfeier« Anspruch machen? Ist sie eine Gelegenheits-Composition, oder nicht?

Auf einigen zerstreuten Blättern, welche, wie sich später zeigen wird, wenigstens drei Jahre vor der Composition der Ouverture Op. 115 beschrieben wurden, finden sich Ansätze zu einer Arbeit, in welcher ein Thema vorkommt, welches uns als das Thema der Mittelpartie der Ouverture Op. 115 bekannt ist. Beethoven hat die Arbeit ausführen wollen und angefangen, sie in Partitur zu schreiben. Was für ein Werk es werden sollte, ist zweifelhaft. In der angefangenen Partitur ist nur die oberste Zeile, welche die erste Violin-Stimme enthält, ausgeschrieben. Hierin kommt folgende Stelle vor:

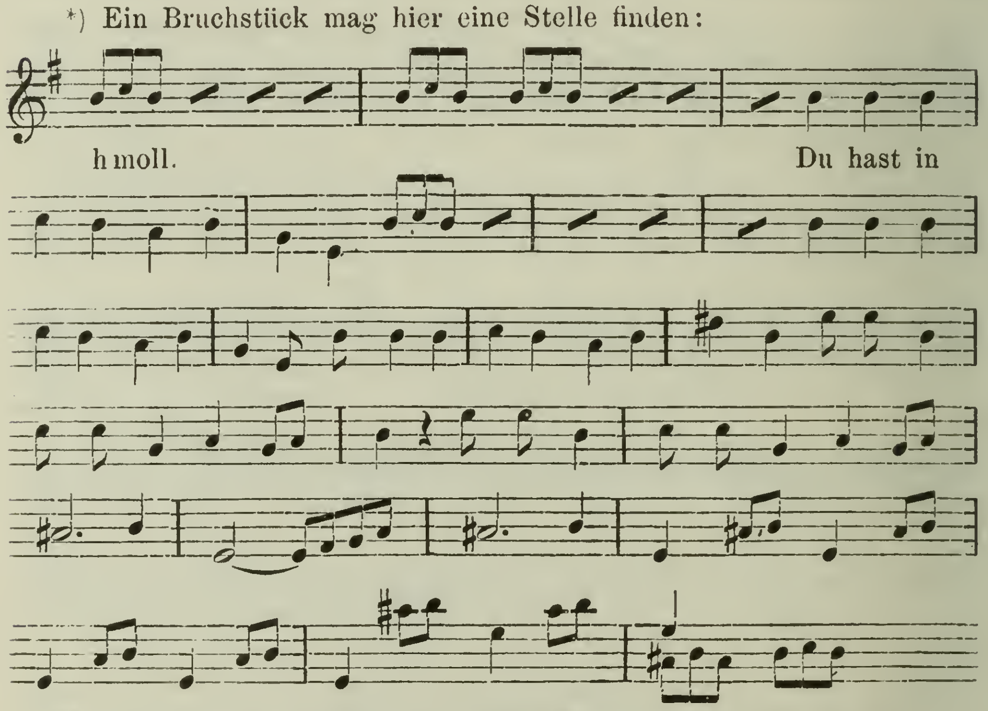


Die unteren, leer gebliebenen Zeilen hat Beethoven später zu anderen Arbeiten benutzt. Es finden sich da Entwürfe zum Schlusschor aus »König Stephan«, dann zu der Ouverture und. mit Ausnahme des türkischen Marsches und der Harmonie-Musik hinter der Scene, zu allen Sätzen der »Ruinen von Athen«*). Aus dem Vorkommen dieser Entwürfe ist zu schliessen, dass die Arbeit, zu welcher die mitgetheilte Stelle gehört, spätestens im Jahre 1811, der Compositionszeit des »König Stephan« und der »Ruinen von Athen«, unternommen wurde. In welch anderer Weise Beethoven die liegengebliebene Arbeit später wieder aufgenommen hat, werden wir gleich sehen.

Fischenich schreibt am 26. Januar 1793 aus Bonn an Charlotte von Schiller über Beethoven: »Er wird auch Schiller's Freude und zwar jede Strophe bearbeiten«**). Beethoven ging also schon früh mit dem Gedanken um, Schiller's Hymne an die Freude in Musik zu setzen. In Skizzenbüchern aus verschiedener Zeit finden sich wiederholt Ansätze zur Composition. In einem Skizzenbuche†), welches grösstentheils Arbeiten zur

---

*) Ein Bruchstück mag hier eine Stelle finden:



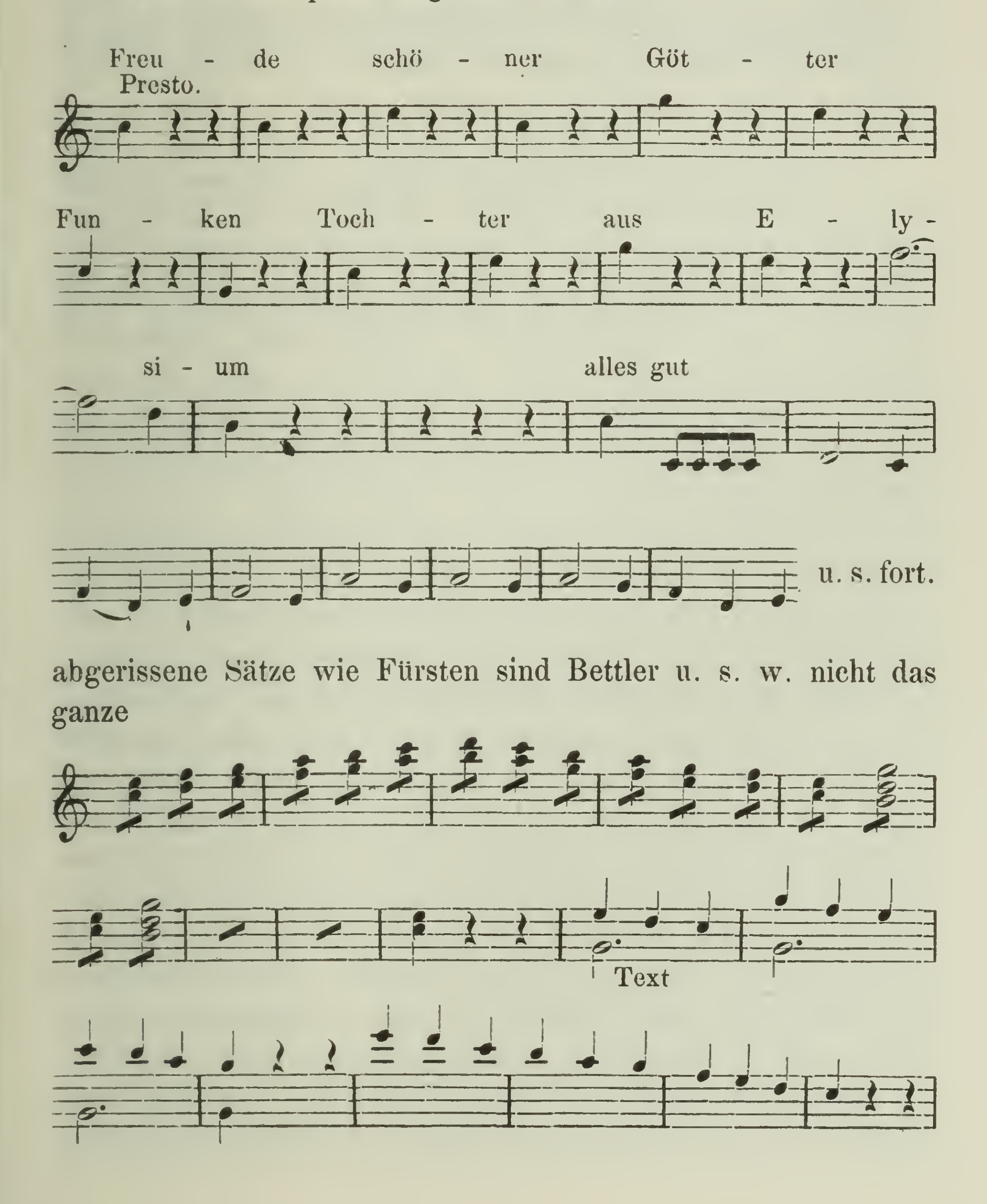
**) »Charlotte von Schiller und ihre Freunde«, Bd. III, S. 100.

†) Das Skizzenbuch ist schon Seite 26 erwähnt.

siebenten und achten Symphonie enthält und welches Beethoven mit sich herumführte, als er im Sommer 1812 in den böhmischen Bädern war, findet sich (umgeben von Arbeiten zum ersten und vierten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93) die Bemerkung:.

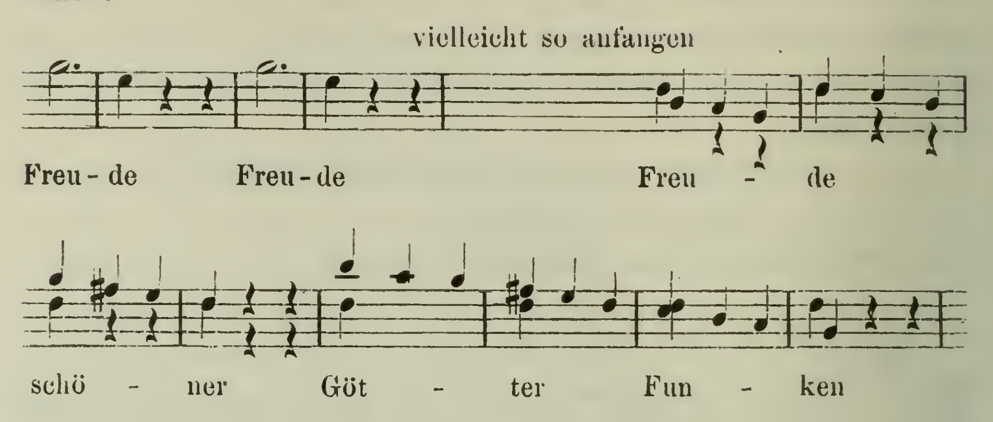
»Freude schöner Götterfunken Tochter
Overture ausarbeiten« —

und zwei Seiten später folgender Entwurf:



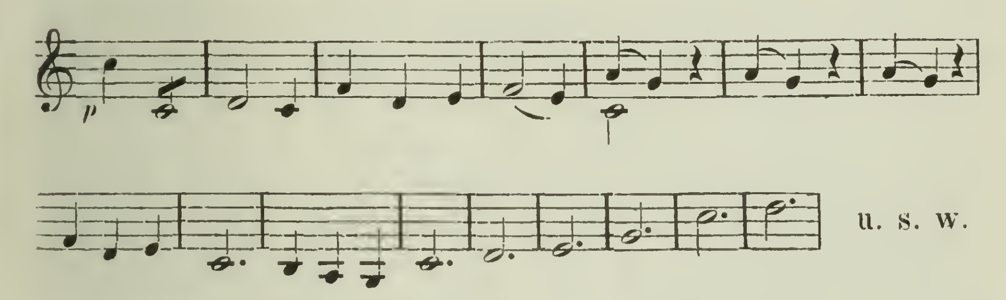
abgerissene Sätze wie Fürsten sind Bettler u. s. w. nicht das ganze

abgerissene Sätze aus Schillers Freude zu einem ganzen gebracht



In diesem Entwurf finden wir die zwei Themata, welche uns als die Themata der Haupt- und Mittelpartie der Ouverture Op. 115 bekannt sind. Es ist also kein Zweifel, dass Beethoven jene Themata, die Grundbestandtheile der Ouverture Op. 115, mit dem Text des Schiller'schen Gedichtes zu einem Ganzen verweben wollte, und dass das Ganze die Form einer Ouverture erhalten sollte. Aus einigen innerhalb des Entwurfs stehenden Bemerkungen geht hervor, dass Beethoven nicht das ganze Gedicht in Musik setzen wollte. Es ist aber nun einerseits nicht einzusehen, wie Beethoven diejenigen Strophen, in denen der Dichter den Ton des Erhabenen anschlägt (z. B. »Ihr stürzt nieder. Millionen? Ahndest du den Schöpfer, Welt?«), mit den anderen, welche einen rein dithyrambischen Zug haben, einheitlich verbinden und in den Rahmen einer Ouverture bringen wollte: andererseits ist nicht einzusehen, wie er, ohne dem Gedicht zu schaden, jene, dem engen Rahmen der Ouverture widerstrebenden, gewichtigeren Strophen hätte weglassen können. Dann ist nicht klar, wie bei dem überwiegend instrumentalen Charakter der beiden Themata das vocale Element und damit der Text zur Geltung gebracht werden sollte. Ob nun Beethoven solche oder ähnliche Bedenken hatte, wissen wir nicht. Genug, das Stück wurde nicht so ausgeführt, wie es entworfen war. Der Entwurf löste sich gleichsam in zwei Theile auf. Der Text fand ungefähr zehn Jahre später im Finale der neunten Symphonie

die cyklische Form, welche auf einfachen, breiten Grundlagen eine ausgedehnte Anwendung der Variationen-Form und des doppelten Contrapunktes gestattete und dadurch eine Herbeiführung der durch den Text bedingten Gegensätzlichkeit und Mannigfaltigkeit ermöglichte. Die dem instrumentalen Theil eingeborene »Freude« zur Entfaltung zu bringen, bedurfte es, so scheint es, einer äusseren Anregung. Diese Anregung scheint der (am 1. September 1814 eröffnete) Wiener Congress gebracht zu haben. Beethoven nahm die liegengebliebene Arbeit in anderer Form auf im September 1814. In einem Skizzenbuch aus dieser Zeit erscheint das Hauptthema des Allegro-Satzes der Ouverture anfänglich, wie in der Skizze vom Jahr 1812, im $^3/_4$-Takt, nämlich so:



u. s. w.

Später hat Beethoven den $^6/_8$-Takt angenommen. Unmittelbar vor der Ouverture hatte er zur Feier der Anwesenheit der beim Congress versammelten Monarchen einen (ungedruckten) Chor: »Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten« etc. geschrieben. Unmittelbar nach der Ouverture entstand die Congress-Cantate: »Der glorreiche Augenblick«. Das sind zwei Gelegenheits-Compositionen. Die Ouverture Op. 115 aber, mögen auch die Festlichkeiten des Congresses, das herannahende Namensfest des österreichischen Kaisers, die Aussicht auf eine Aufführung u. a. m. das Werk gezeitigt oder die Arbeit beschleunigt haben, ist darum doch keine Gelegenheits-Composition. Sie wurzelt in ihrem thematischen Bestand in einem anderen Boden. Sie ist die Ausführung eines Entwurfs aus früherer Zeit, und dieser Entwurf hätte eben so gut früher oder später und bei einer anderen Gelegenheit zur Ausführung kommen können. Die Ouverture Op. 115 kann ihrem Ursprung

und ihrer Conception nach auf den Beinamen »zur Namensfeier« keinen Anspruch machen. Sie ist der Ausfluss einer Vorarbeit zum Finale der neunten Symphonie.

In sich selbst zerfällt nun auch eine Wiener Tradition, nach welcher Beethoven in dem oft wiederkehrenden Motiv [Notenbeispiel] mit Beziehung auf den Namenstag des Kaisers das Wort »*viva!*« habe ausdrücken wollen.

XV.

Die Bagatelle Op. 119 Nr. 12.

Die letzte oder zwölfte Nummer der jetzigen (mit der Firma Ant. Diabelli et Comp. versehenen) Wiener Ausgabe der Bagatellen für Pianoforte Op. 119 (oder Op. 112) fehlt in den älteren Original-Ausgaben. Erwiesen ist, dass das Stück erst nach Beethoven's Tode (frühestens 1828) in die Sammlung kam. Es lässt sich also nicht annehmen und es ist auch nicht zu beweisen, dass Beethoven selbst die nachträgliche Aufnahme und Veröffentlichung veranlasst habe. Man würde nun das eingeschobene Stück auch für ein untergeschobenes halten können, wenn nicht ein vorhandenes Skizzenblatt für die Echtheit einträte. Es erscheint aber hier nicht als Clavierstück, sondern als Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Folgende Stellen, welche einen Theil des zu Grunde liegenden Textes am zusammenhängendsten wiedergeben, kommen auf dem Skizzenblatte vor.



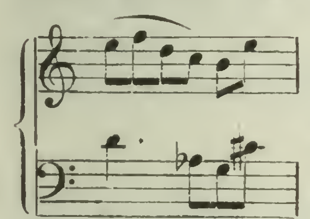


Der Entwurf ist nicht vollständig. Der Anfang des Liedes fehlt. Näheres lässt sich also nicht angeben. Der Handschrift nach gehört der Entwurf spätestens dem Jahre 1800 an. Ob nun Beethoven selbst oder ein Anderer (z. B. der Verleger Anton Diabelli) das Lied als Clavierstück bearbeitet und wer es so der Sammlung beigefügt hat, muss dahingestellt bleiben.

XVI.

Eine gefälschte Stelle in den Variationen Op. 120.

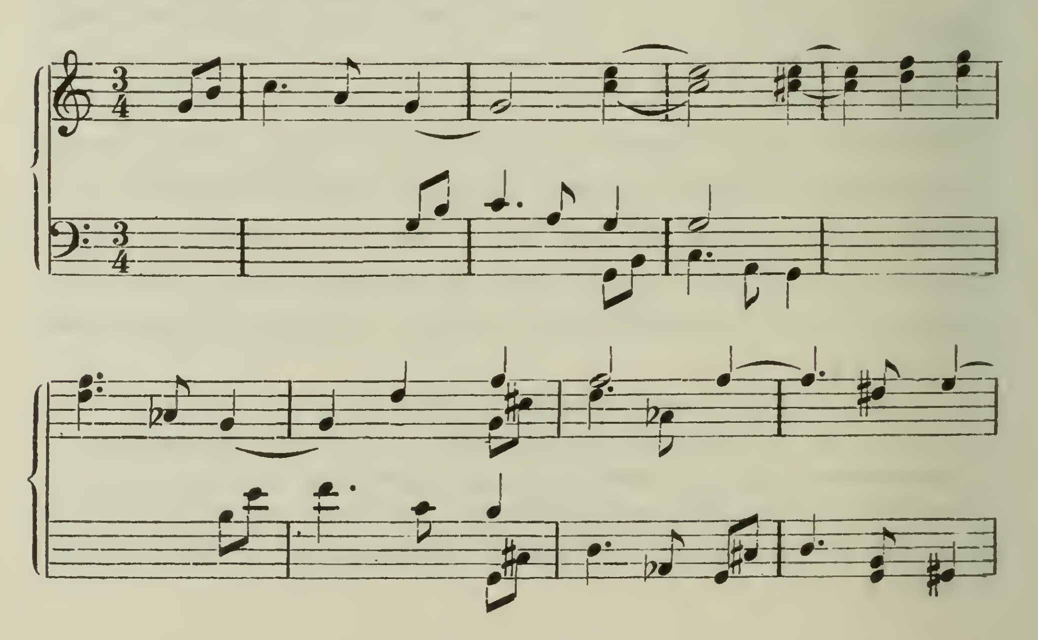
Die Variationen über Diabelli's Walzer erschienen im Juni 1823 bei »Cappi und Diabelli« in Wien. Ungefähr ein Jahr später änderte die Verlagshandlung ihre Firma, und es erhielten die Exemplare, die dann gedruckt wurden, die Firma »A. Diabelli u. Comp.«. In sehr vielen Exemplaren nun, welche mit dieser neuen Firma versehen sind, zählt der erste Theil der 4. Variation 16 Takte, während derselbe Theil in den älteren, mit der Firma »Cappi und Diabelli« versehenen Exemplaren nur 15 Takte zählt. Der hier fehlende und dort stehende sechste Takt lautet:

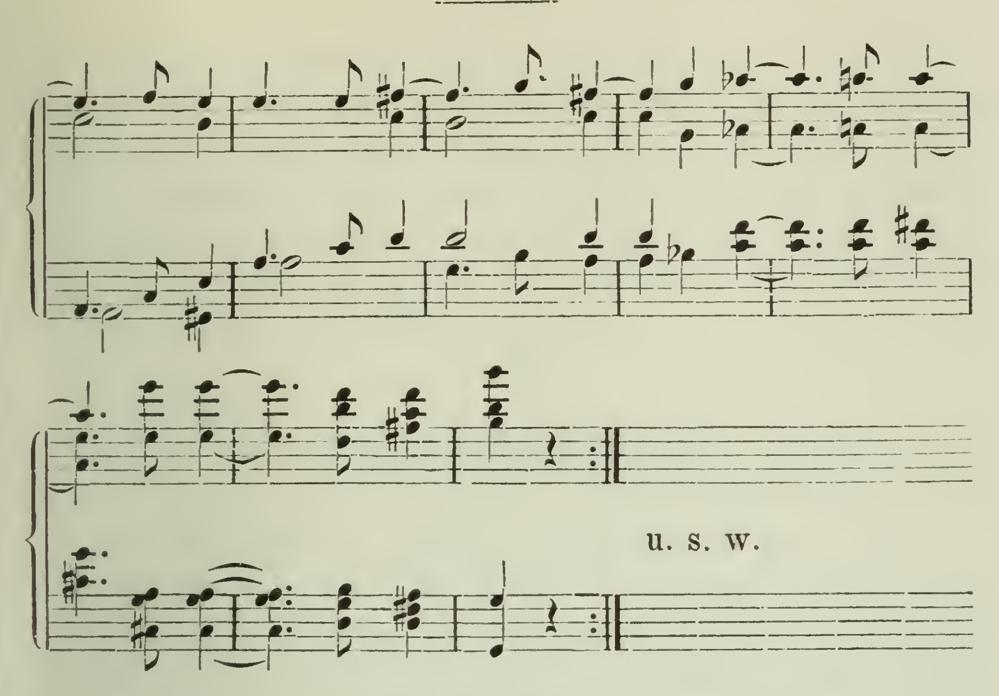


Dieser Takt, welcher also später eingeschoben wurde, fehlt auch im Original-Manuscript. Es fragt sich nun: Wer hat den Takt eingeschoben? Kann nicht Beethoven, der, wie wir aus dem Briefwechsel mit Diabelli wissen*), die Original-Ausgabe selbst corrigirt hat, nachträglich eine Aenderung vorgenommen haben? Ein geringscheinender Umstand hat über letzteren Punkt Gewissheit verschafft. Es hat sich ein mit der Firma »A. Diabelli u. Comp.« versehenes Exemplar vorgefunden, in welchem jener Takt nicht steht, und nach Untersuchung des dazu benutzten Papieres hat

*) In einem Briefe an A. Diabelli aus dem Jahre 1823 heisst es u. a.: »Die noch die Variationen betreffende Correctur ersuche mitzuschicken«. In einem anderen Briefe, ebenfalls aus dem Jahre 1823, schreibt Beethoven: »Der Rest der Correctur der Variationen wird wohl vollendet sein, nur bitte ich Sie mir selben zu meiner Ueberzeugung gefälligst mitzusenden« u. s. w.

sich herausgestellt, dass dasselbe nicht vor dem Jahre 1830 aus der Papierfabrik gekommen sein kann. Die Aenderung wurde also erst nach dem Jahre 1830 vorgenommen. Das ist aber eine zu lange Zeit nach Beethoven's Tode, als dass man annehmen könnte, die Aenderung sei vom Componisten ausgegangen. Man wird ihren Urheber vielmehr anderwärts und näher zu suchen haben. Wenn man nun weiss, wie Anton Diabelli, der Mitbesitzer der genannten Verlagshandlung und selbst Componist, Werke von Franz Schubert geändert und in welch unverantwortlicher Weise er sie mit Kürzungen und Zuthaten zum Stich gegeben hat: so kann man gar nicht zweifeln, dass er auch fähig war, in einer Composition Beethoven's eine vermeintliche Verbesserung vorzunehmen, zumal wenn der Composition, wie es hier der Fall ist, ein Thema von ihm zu Grunde liegt. Offenbar hat Beethoven wissentlich dem ersten Theil der Variation eine ungerade Anzahl von Takten gegeben. Wir erklären uns diese Ungleichheit durch Zusammenziehung zweier Takte in einen. Dass man aber solche Zusammenziehung sich nicht da, wo in der Diabelli'schen Ausgabe die Aenderung vorgenommen ist, sondern zwei Takte früher zu denken hat, mag folgender Auszug aus einem Skizzenbuch beweisen, wo der erste Theil in einer regelmässigen Bildung von 16 Takten vorkommt.





In der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe hat die Stelle ihre ursprüngliche und echte Lesart wiedererhalten.

XVII.

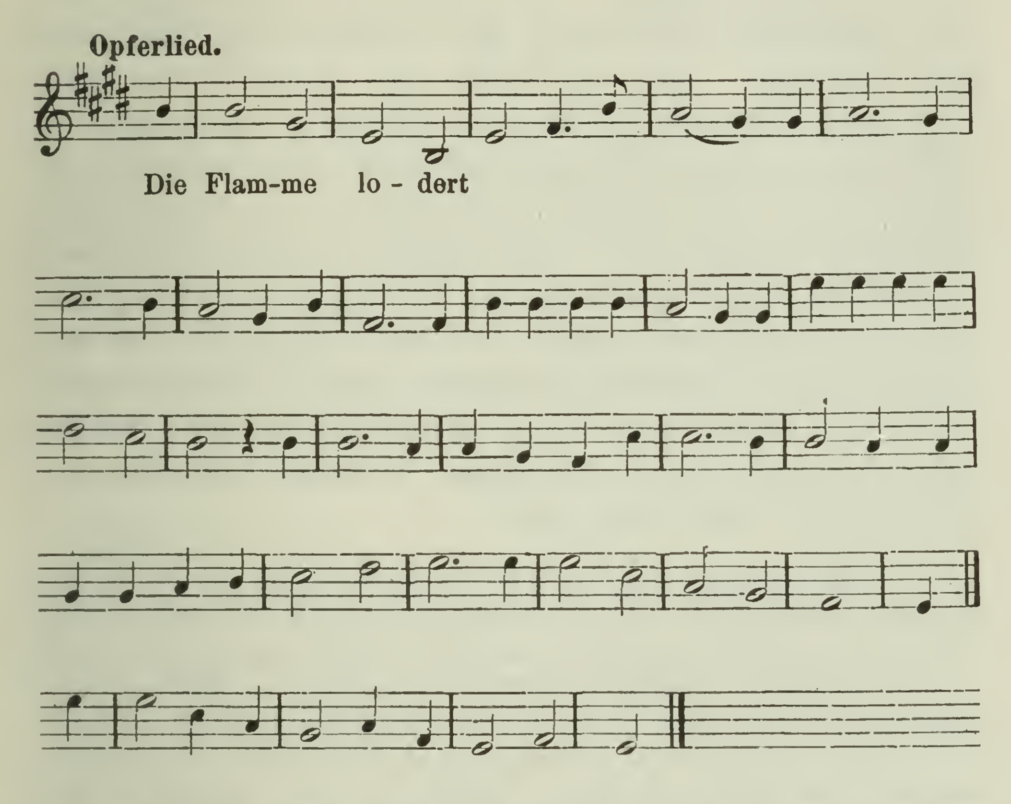
Das Opferlied Op. 121b.

Man kann die Bemerkung machen, wenn man manche Skizzenbücher Beethoven's durchsieht, dass gewisse Gedichte wiederholt und zu ganz verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen wurden. In früher Zeit begegnen wir wiederholten Ansätzen zu W. Ueltzen's Liedchen von der Ruhe (»Im Arm der Liebe ruht sich's wohl«), welche um 1795 in der durch den Druck bekannt gewordenen Composition (Op. 52 Nr. 3) ihren Abschluss gefunden zu haben scheinen. Einem wahrscheinlich im Anfang des Jahres 1795 bei Albrechtsberger geschriebenen Kanon sind auch Worte jenes Gedichts zu Grunde gelegt. Der früh gefasste Vorsatz, Schiller's Hymne an die Freude in Musik zu setzen, der erst im Finale der neunten Symphonie zur Ausführung kam, hat auch auf die Composition der Ouverture Op. 115 gewirkt*). Matthisson's Opferlied (»Die Flamme lodert«) ist in zwei Bearbeitungen bekannt: die eine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (ohne Opuszahl), die andere für eine Singstimme mit Chor und Orchester-Begleitung (Op. 121b). Ein anderes Lied Matthisson's, »Wunsch« (»Noch einmal möcht' ich, eh' in die Schattenwelt« u. s. w.), ist zu verschiedenen Malen in Angriff genommen, aber nicht fertig geworden. Eben so ging es mit Goethe's »Heidenröslein« (»Sah' ein Knab' ein Röslein stehn«). Ein Gedicht von Tiedge an die Hoffnung ist zweimal componirt worden (Op. 32 und Op. 94).

---

*) Vgl. S. 40 ff

Auf keines dieser Gedichte ist Beethoven so oft zurückgekommen, wie auf das Opferlied. Es muss ihn dauernd interessirt haben, und es scheint für ihn ein Gebet zu allen Zeiten gewesen zu sein. Beethoven hat das Gedicht wenigstens zu vier verschiedenen Zeiten zur Composition vorgenommen. Der erste Entwurf, welcher in's Jahr 1794 zu setzen ist*), lautet (mit einer Variante):



Im Jahre 1801 oder 1802 wurde das Lied zum zweiten Male**), und wiederum einige Jahre später (wahrscheinlich um 1807, frühestens 1805) zum dritten Male vorgenommen.

*) Dem Entwurfe folgen Arbeiten zum ersten Satze des Trios in G-dur Op. 1 Nr. 2. Danach lässt sich die Zeit, welcher jener Entwurf angehört, ziemlich sicher bestimmen. Das Trio wurde frühestens gegen Ende 1794 fertig.

**) Näheres darüber findet man in des Verfassers »Ein Skizzenbuch von Beethoven« Einige darin angegebene Data sind nach den obigen zu berichtigen. Als der Verfasser die Schrift herausgab, war ihm die Skizze vom Jahre 1794 nicht bekannt.

Die letzten Entwürfe fallen in die Jahre 1822 und 1823 *). Aus diesen ist Op. 121b hervorgegangen **).

Zwischen den ersten und letzten Entwürfen liegt ein Zeitraum von beinahe 30 Jahren. Merkwürdig ist, dass Beethoven jedesmal, bei jeder neuen Vornahme des Liedes, auf den allerersten Entwurf zurückkam, während alle anderen oben genannten Gedichte bei wiederholter Vornahme eine von Grund aus neue Weise erhielten. Dort finden wir verschiedene Bearbeitungen einer Composition; hier verschiedene Compositionen eines Gedichtes. Die erste Skizze zum Opferlied vom Jahre 1794 lässt sich auch als die erste Skizze zu der beinahe 30 Jahre später fertig gewordenen Composition Op. 121 b betrachten. Aber die erste Skizze gehört dem jüngeren, das letztere Werk dem älteren Beethoven an. Man erkennt den älteren Beethoven an der sorgsameren grammatischen Betonung, an dem Eingehen auf den Sinn einzelner Wörter, an der Neigung zum Charakterisiren (z. B. bei dem Worte »wallen«) und an anderen Zügen, welche den letzten Vocal-Compositionen Beethoven's überhaupt eigen sind, nicht aber den früheren, zu welchen die erste Bearbeitung des Opferliedes gehört.

---

*) Beethoven pflegte um und nach dieser Zeit die letzten Worte des Gedichtes: »Das Schöne zu dem Guten«! (eigentlich ein vorchristlicher Spruch, den Matthisson aufnahm) auch auf Gedenkblättern anzubringen.

**) Skizzen der vierten Vornahme befinden sich an fünf verschiedenen Orten; ein Beweis, dass sie nicht gleichzeitig geschrieben wurden. Solche Erscheinungen erschweren eine genaue chronologische Bestimmung. Jedenfalls ist Schindler's Angabe, Op. 121 b sei 1822 componirt, nicht aufrecht zu halten. Das Werk wurde, wie es gedruckt vorliegt, nicht vor 1823 geschrieben; es ist auch möglich, dass es erst zu Anfang des Jahres 1824 fertig wurde.

In den gedruckten Ausgaben des Opferliedes Op. 121 b fehlen an einer Stelle einige Noten. Der siebente Takt der zweiten Strophe (Takt 44 von Anfang) muss in der Solostimme so heissen:

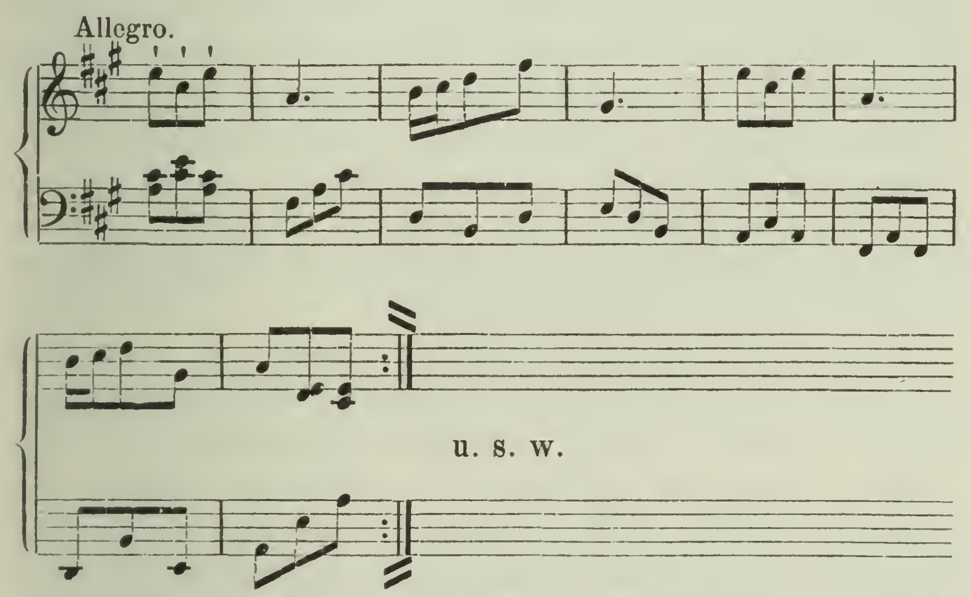


So steht die Stelle im Autograph. Zu verweisen ist auch auf einen in der Cäcilia v. J. 1828 (Bd. 8, S. 66 f.) veröffentlichten Brief Beethoven's.

XVIII.

Der vierte Satz des grossen B-dur-Quartetts.

Der »*Alla danza tedesca*« überschriebene Satz im grossen B-dur-Quartett Op. 130 sollte ursprünglich in anderer Tonart dem Quartett in A-moll Op. 132 angehören. In einem kleinen Skizzenheft, welches in eine Zeit fällt, wo das Quartett in B-dur noch nicht in Angriff genommen war, und welches auf den ersten Seiten Arbeiten zum dritten Satz des Quartetts in A-moll enthält, kommt gleich nach diesen Arbeiten ein in A-dur stehender und auf den genannten Satz zu beziehender Entwurf vor, welcher so beginnt



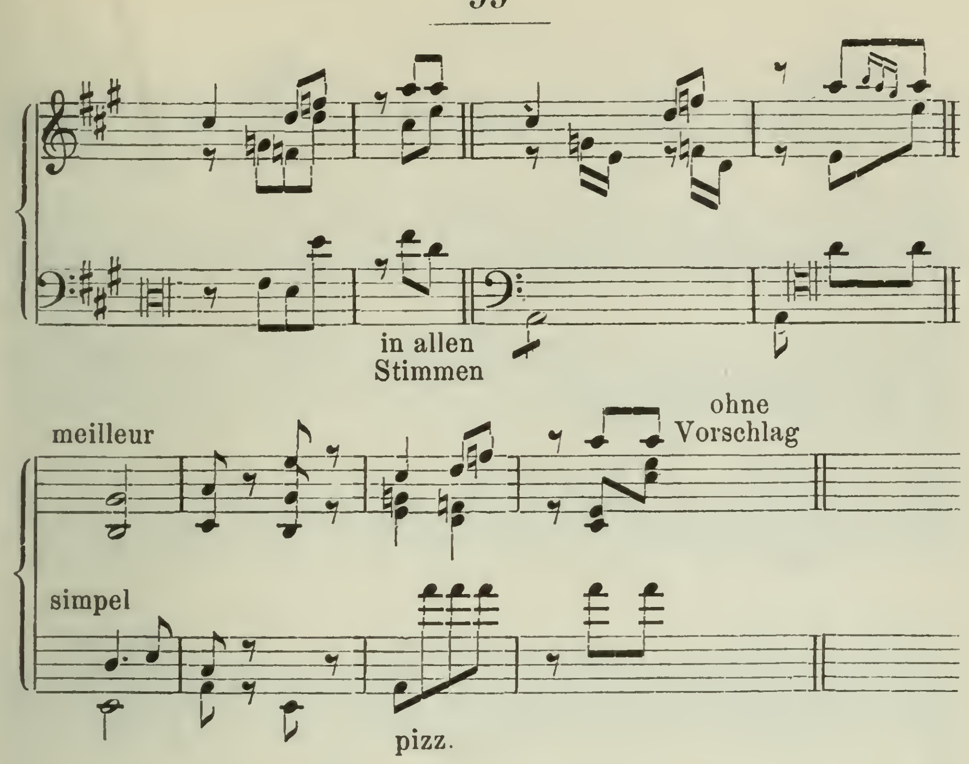
Schindler, welcher in seiner Biographie Beethoven's (3. Aufl. II, 116) eine übereinstimmende Ansicht ausspricht, scheint den in A-dur ausgeführten Satz besessen zu haben.

XIX.

Arbeiten zum Quartett in Cis-moll.

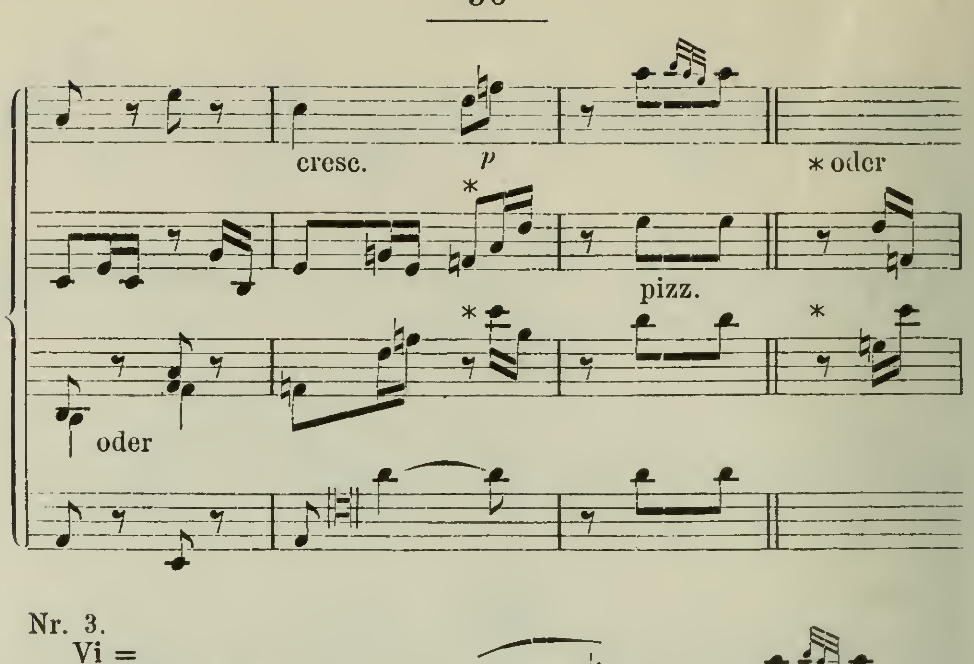
Dass Beethoven während der Conception eines Werkes vielfach Umwandlungen eines durchzuführenden Themas vorgenommen hat, ist etwas Bekanntes. Aber noch wenig bemerkt mag es sein, dass er, nachdem ein Werk der Conception nach fertig und in seinen Grundzügen festgestellt war, einzelne Stellen in Bezug auf Klangwirkung, Stimmenführung, Vertheilung der Instrumente u. s. w. wiederholt umgestaltet hat, bevor sie die endgültige Form erhielten. Besonders reich an derartigen Umarbeitungen und Versuchen neuer Gestaltung sind einige der letzten Streichquartette.

Von allen Quartetten macht am meisten das in Cis-moll (Op. 131) seiner Form nach den Eindruck einer Improvisation. Dass es aber der Arbeit nach keine Improvisation ist, das zeigen, ausser den zur Conception gehörenden Skizzen, die Arbeiten, welche zwischen Conception und Reinschrift fallen. Thatsache ist, dass diese Vorarbeiten wenigstens dreimal mehr Raum einnehmen, als die Reinschrift, nämlich als die autographe Partitur. Besonders fein und oft ausgemeisselt sind die letzten Takte der Variationen. In den ersten Entwürfen erscheinen sie in drei verschiedenen Gestalten:



Von den späteren, hier und da zerstreuten und meistens auf einzelnen losen Blättern und Bogen vorkommenden Umarbeitungen derselben Stelle ist eine ziemliche Anzahl zusammengestellt worden, die wir hier folgen lassen. Die Stellen sind, so gut es ging, chronologisch geordnet und der Uebersichtlichkeit wegen numerirt.

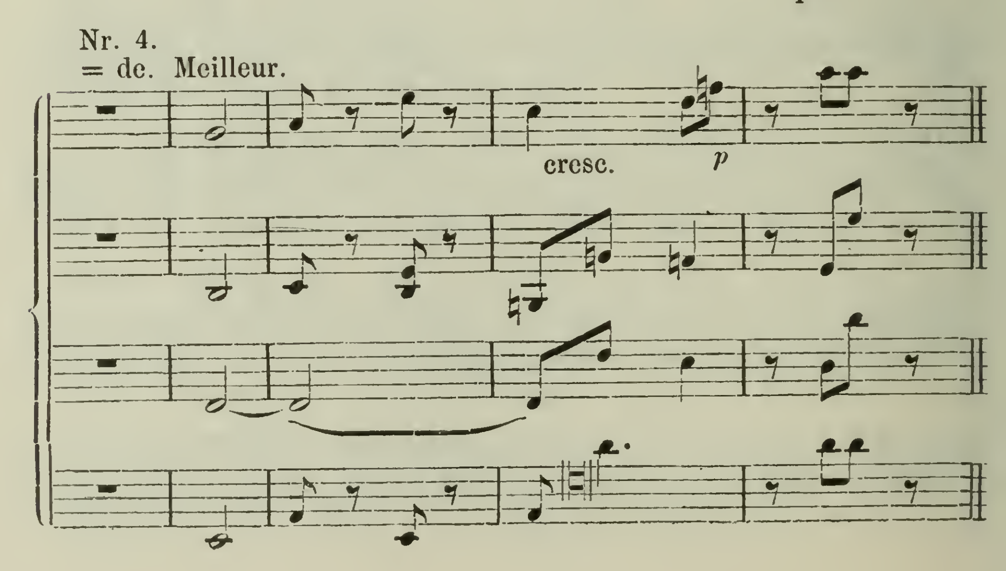


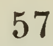


Nr. 3.
Vi =



Nr. 4.
= de. Meilleur.





Nr. 5.

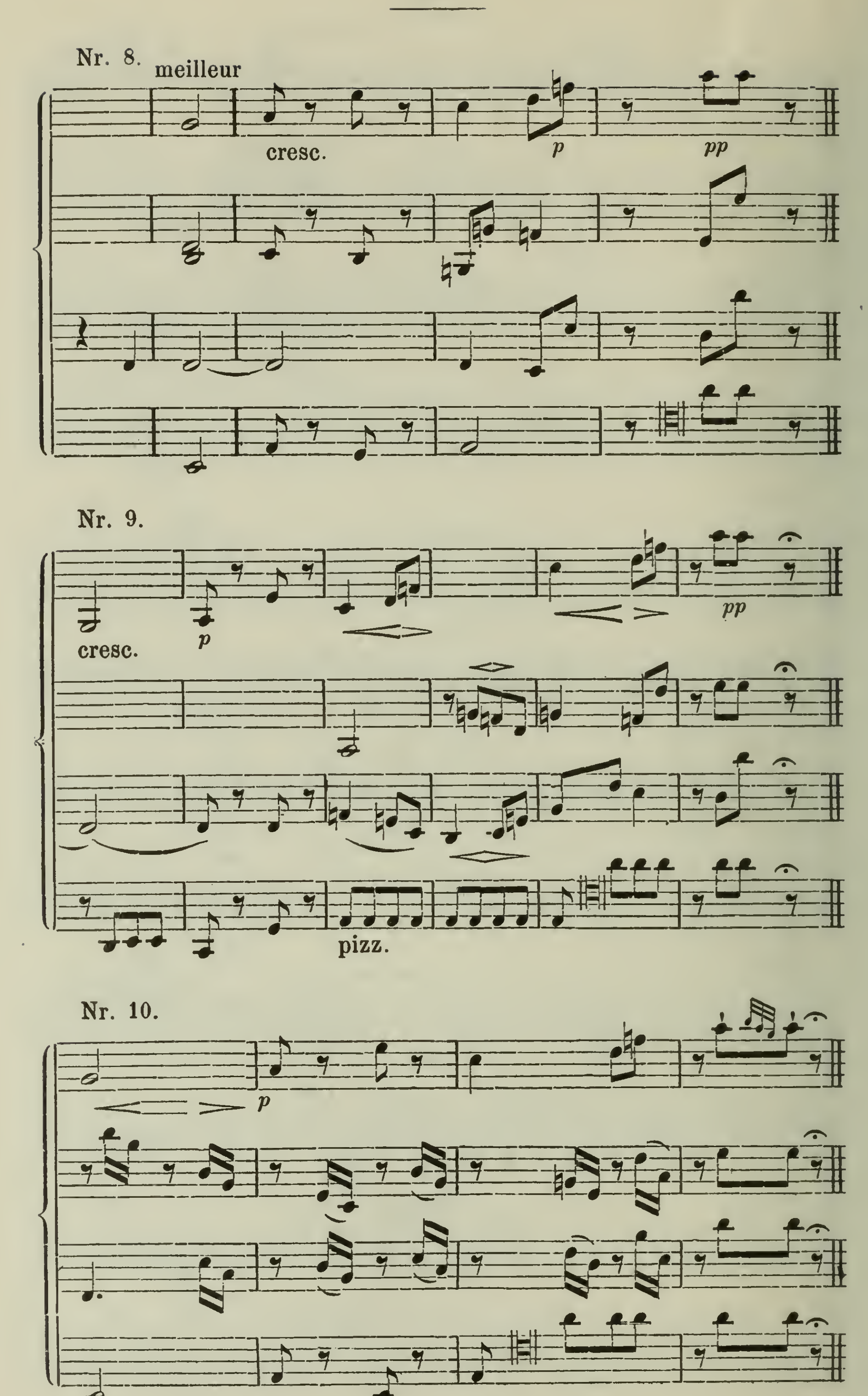
poco cresc. dimin.
cresc.
p
pizz.
pizz.
pizz.

Nr. 6.

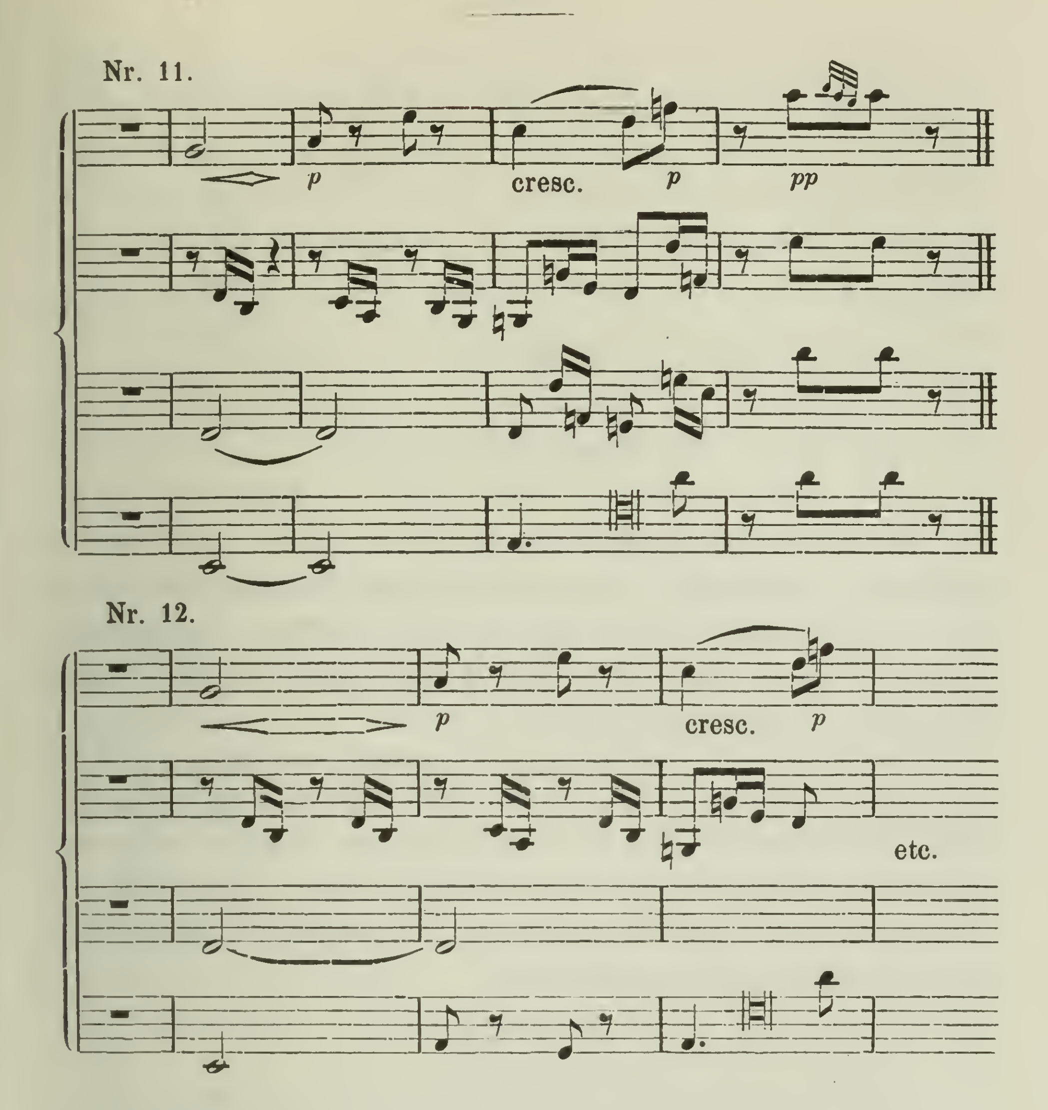
besser
cresc.
p
pizz.
pizz.
pizz.

Nr. 7.

cresc.
p
pizz.
pizz.
pizz.



Nr. 8.
meilleur
cresc.
p
pp
Nr. 9.
cresc.
p
pp
pizz.
Nr. 10.
p


Nr. 11.
p
cresc.
p
pp
Nr. 12.
p
cresc.
p
etc.

XX.

Die Ouverture Op. 138.

Es wird angenommen, dass die Ouverture zu »Leonore« in C-dur, welche die Opuszahl 138 bekommen hat, im Jahre 1805 geschrieben und von den Leonore-Ouverturen der Reihenfolge der Entstehung nach die erste sei. Sehen wir zu, worauf sich diese Annahme gründet.

Eine autographe Partitur der Ouverture ist nicht vorhanden. Vorhanden sind eine alte Partitur-Abschrift und einzelne geschriebene Orchester-Stimmen. Partitur und Stimmen sind von Beethoven durchgesehen und corrigirt worden. Eine Zeit der Composition ist nirgends angegeben. Die erste Violin-Stimme war vom Copisten überschrieben:

Ouvertura
Violino I^mo^.

Später hat Beethoven einige Wörter (in C Charakteristische Overture) hinzugefügt, so dass die Ueberschrift jetzt lautet:

Ouvertura in C
Charakteristische
Overture
Violino I^mo^.

Partitur und Stimmen wurden bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 von Tobias Haslinger gekauft und sind gegenwärtig im Besitz der Kunsthandlung Carl Haslinger qm. Tobias in Wien. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird (S. 111) über den Ankauf berichtet, dass Tobias Haslinger »unter andern für einen Spottpreis ein Päkchen Tänze,

Märsche u. dgl.« erstand und darin fand »die Partitur nebst ausgezogenen Orchesterstimmen einer ganz unbekannten, grossen charakteristischen Ouverture, welche der Meister, wie sich Schuppanzigh erinnert, wohl vor einigen Jahren probiren liess, was auch die eigenhändig mit Rothstift verbesserten Schreibfehler bezeugen. Der glückliche Finder wird davon Auflagen in 10 verschiedenen Arrangements veranstalten«. Zu Anfang des Jahres 1828 zeigt Tobias Haslinger (in der Münchener Musikzeitung vom Jahre 1827—1828) das bevorstehende Erscheinen des Werkes unter dem Titel an: »Grosse charakteristische Ouverture, 138. Werk«. Dieser Titel stimmt im Wesentlichen überein mit der Aufschrift, welche Beethoven der erwähnten Violin-Stimme gegeben hat. Die Ouverture erschien aber, wie wir sehen werden, unter einem anderen Titel.

Die Ouverture wurde nach ihrer Auffindung zum ersten Mal aufgeführt in einem von Bernhard Romberg am 7. Februar 1828 in Wien gegebenen Concerte. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1828 berichtet (Seite 225) u. a. über das Concert: »Grosses Interesse erregte Beethoven's letzte Ouverture, welche die Haslinger'sche Handlung aus der Verlassenschaft im Manuscripte an sich brachte« u. s. w. Ungefähr dasselbe sagt die Wiener »Theater-Zeitung« vom Jahre 1828, Seite 68 und 82. »Der Sammler« vom 28. Februar 1828 berichtet u. a.: »In dem Concerte wurde eine Ouverture aus Beethoven's Nachlass gegeben; ein Werk, das in der früheren Periode des verewigten Meisters geschaffen sein mag, wie aus dem ruhigeren Gange zu erhellen scheint —« u. s. w. Ein zweites Mal wurde die Ouverture aufgeführt in Wien am 13. März 1828 in einem *Concert spirituel.* Auf dem Programm stand: »Grosse charakteristische Ouverture von Beethoven (Manuscript)«. Berichte, die aber nichts Näheres sagen, findet man in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828, S. 296; in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828, S. 215; in der Wiener Theater-Zeitung vom Jahre 1828, S. 151 u. a. a. O.

Aus allen diesen Mittheilungen und Daten geht hervor, dass man bis zum März 1828 nicht wusste, wann die aufge-

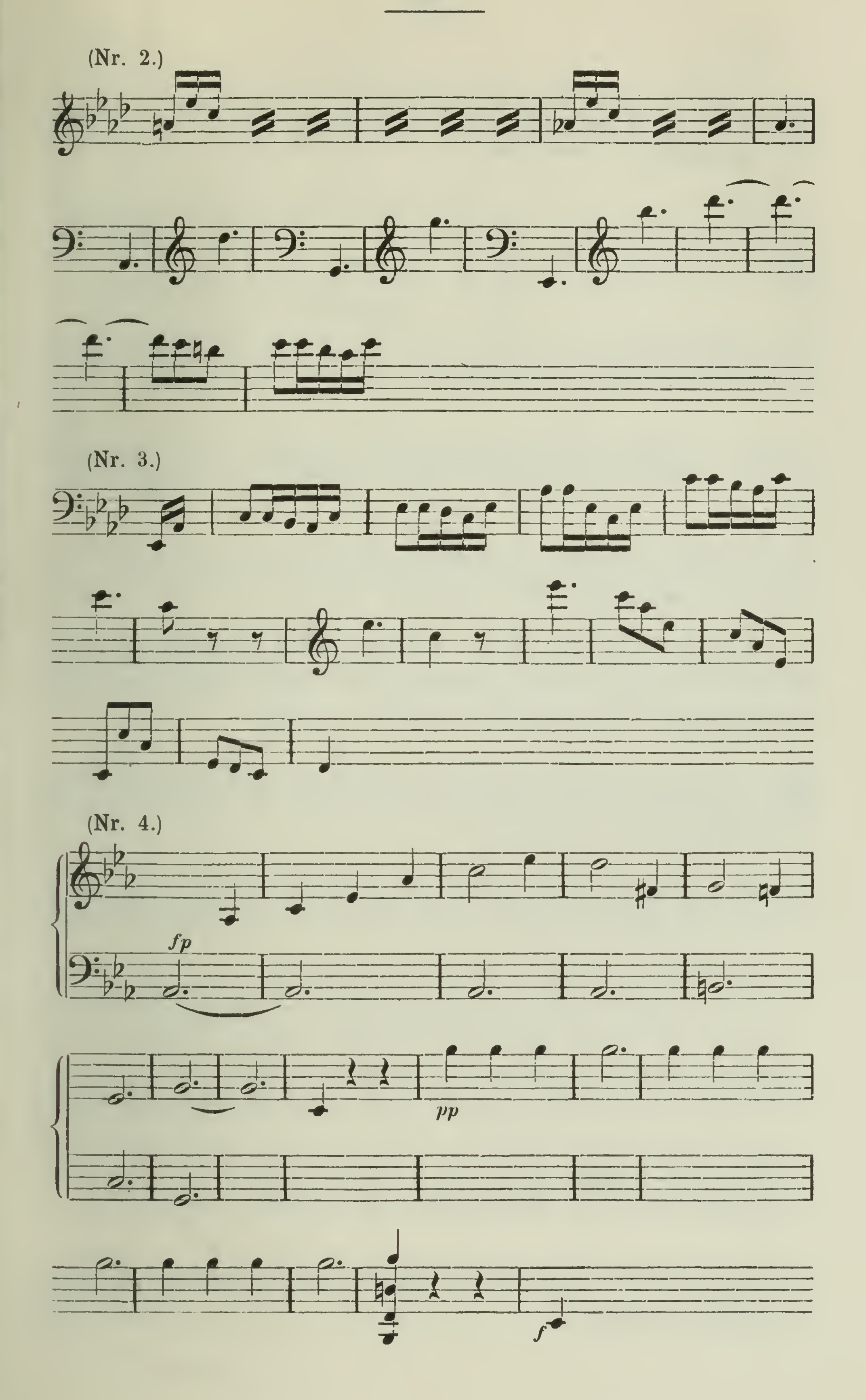
fundene Ouverture geschrieben wurde. Es fehlt auch jede Andeutung, aus der sich entnehmen liesse, dass man in ihr eine Leonore-Ouverture erkannt habe.

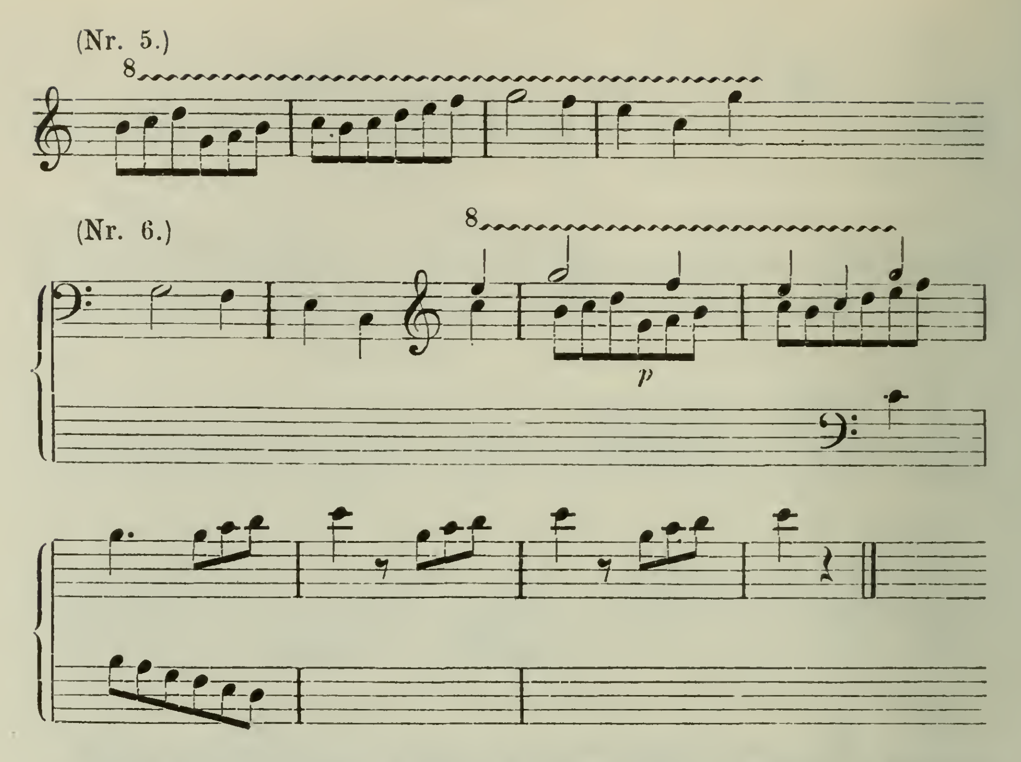
Nun erschien das Werk im Jahre 1832 bei Tob. Haslinger unter dem Titel: »Ouverture in C, componirt im Jahr 1805 zur Oper Leonore« u. s. w. Ferner bezeichnet A. Schindler in der im Jahre 1840 erschienenen ersten Ausgabe seiner »Biographie von L. v. Beethoven« (S. 58) die Ouverture als die erste von den vier Leonore-Ouverturen und bemerkt, sie sei früher geschrieben als die sogenannte zweite Ouverture, mit welcher die Oper zuerst (im Jahre 1805) in Scene ging. Auf diese Angaben, welche darin übereinstimmen, dass die Ouverture im Jahre 1805 componirt worden, lassen sich alle späteren Angaben und die eingangs erwähnte Annahme zurückführen. Es lässt sich aber nun diesen Angaben ein Ergebniss entgegenstellen, welches aus der Betrachtung eines Skizzenblattes und einer grösseren Skizzensammlung hervorgehen wird.

Auf der ersten Seite eines Skizzenblattes*) kommen folgende sechs, zum zweiten und dritten Satz der Symphonie in C-moll gehörende Stellen vor:

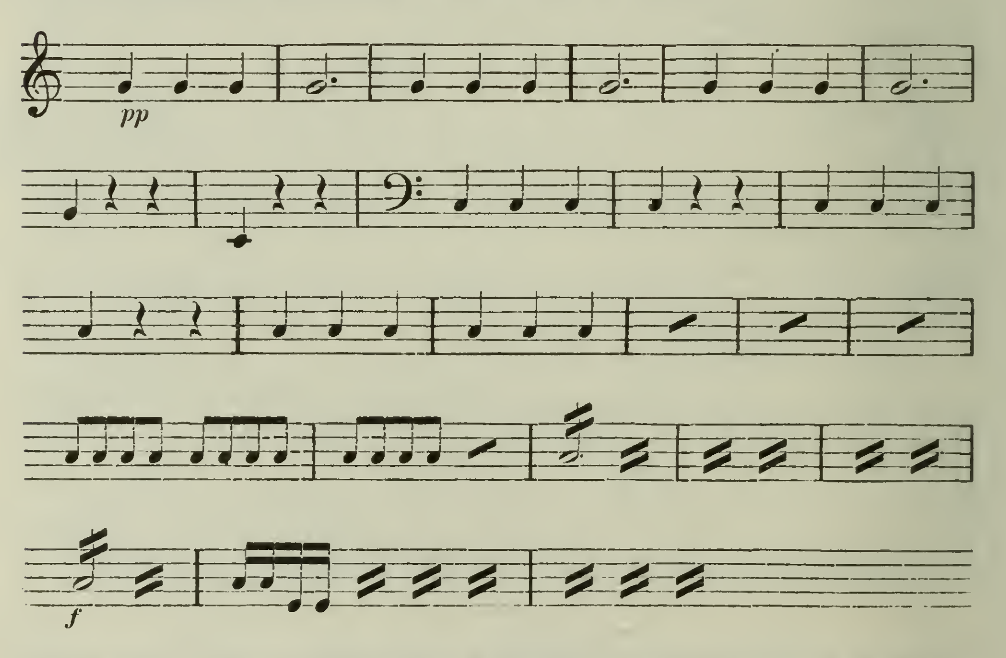


*) Das jetzt lose Blatt war früher mit anderen Blättern zusammengeheftet. Das zeigen die von der Heftung an der linken Seite zurückgebliebenen Löcher. Eben diese Löcher geben den Beweis, dass die Seite, welche wir als die erste bezeichnen, auch die erste oder Vorder-, und nicht die Rückseite des Blattes ist.

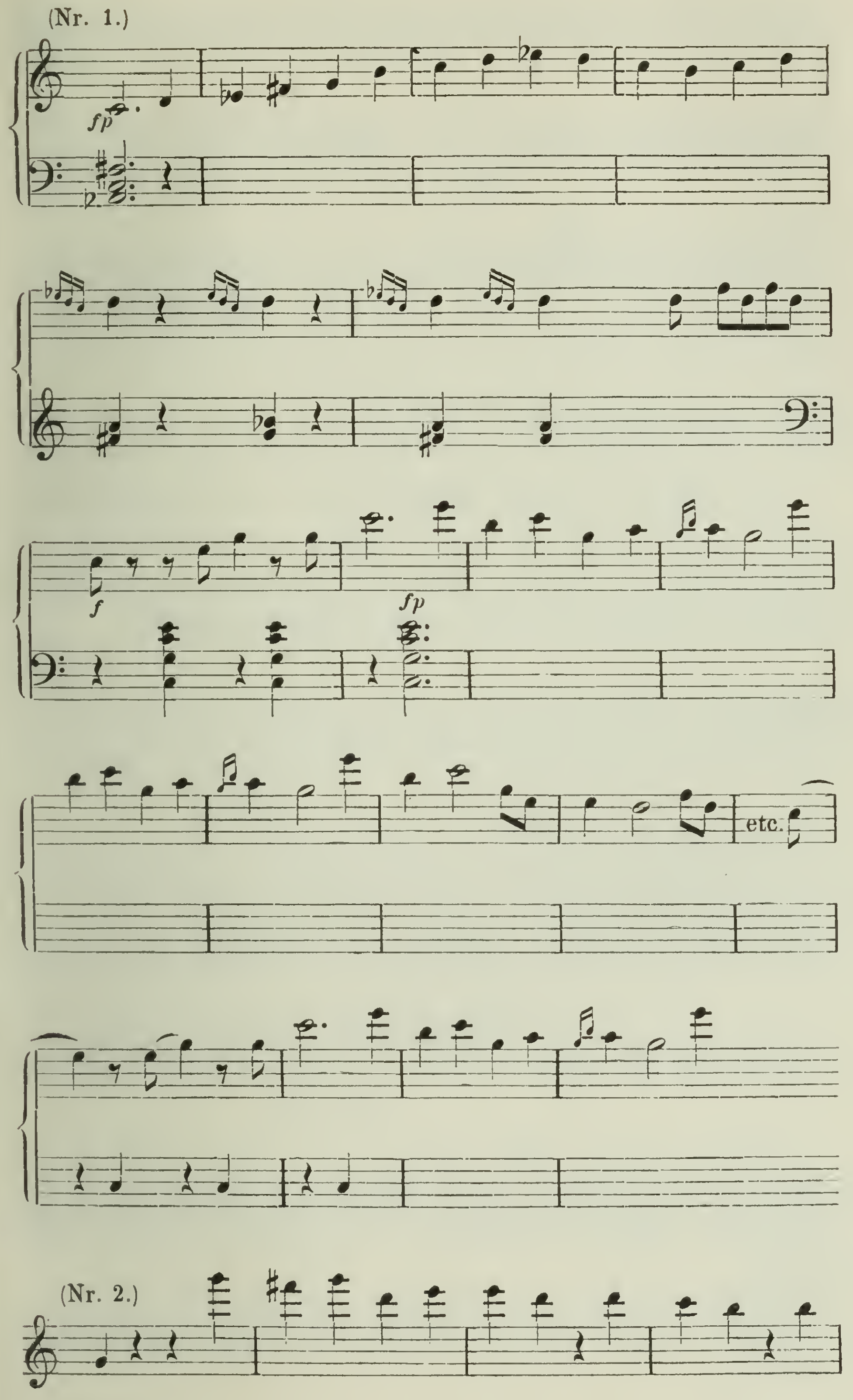

(Nr. 2.)
(Nr. 3.)
(Nr. 4.)
fp
pp
f

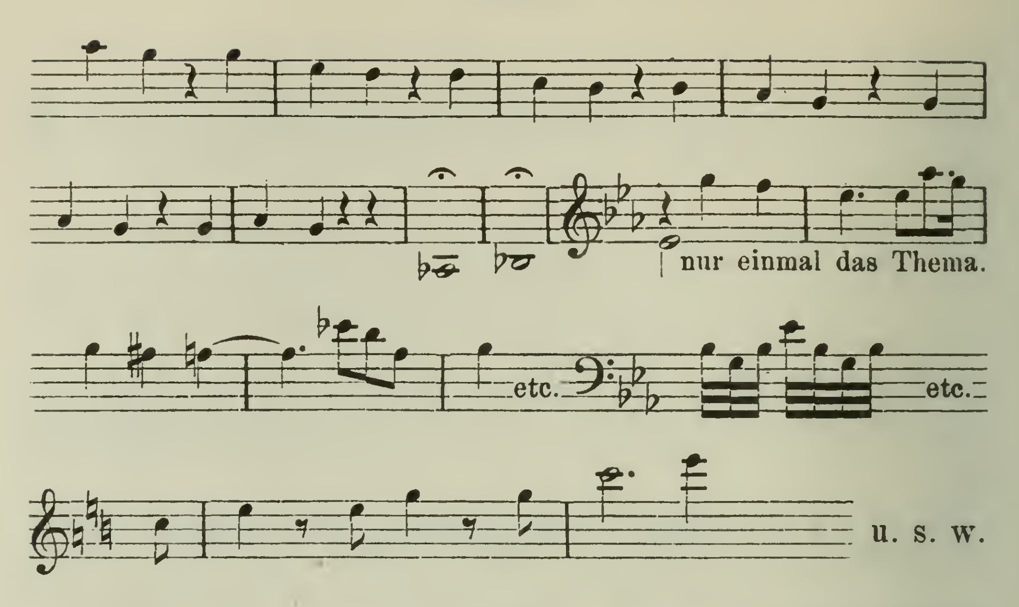


Auf den obersten Zeilen der Rückseite desselben Blattes steht rechts ein auf den Uebergang zum Finale der Symphonie zu beziehendes Bruchstück, welches so lautet:



und weiter unten erscheinen folgende, zur Ouverture Op. 138 gehörende Entwürfe:


(Nr. 1.)
fp
f
fp
etc.
(Nr. 2.)

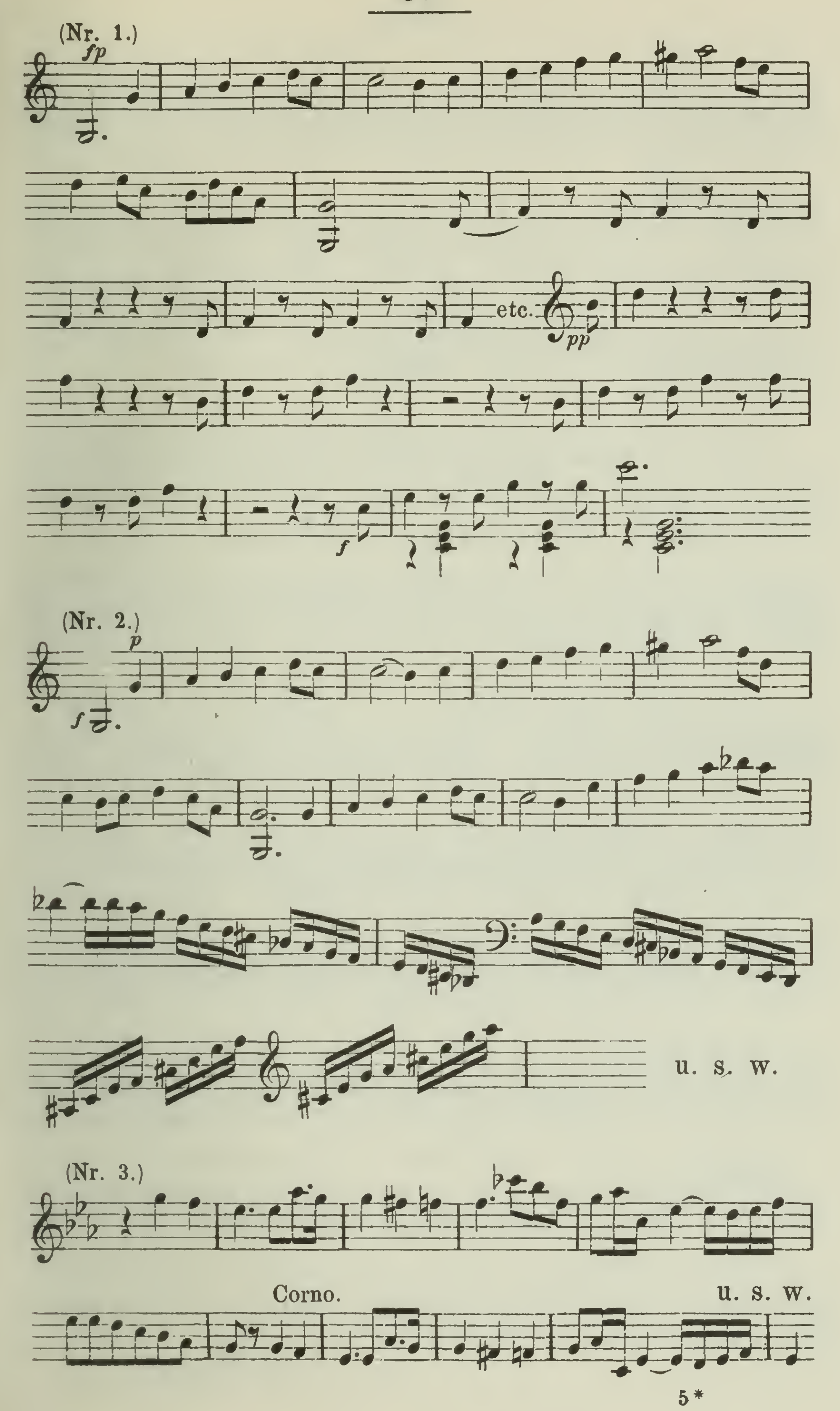


Wir nehmen nun eine grössere, aus vier zusammengehörenden Bogen bestehende und 16 Seiten umfassende Skizzensammlung vor*). Auf der ersten Seite erscheinen unter anderen folgende zur Symphonie in C-moll gehörende Stellen:



Auf der zweiten Seite beginnt eine 12 Seiten fortlaufende Arbeit zur Ouverture Op. 138, welcher wir folgende, auf den Anfang und auf die Hauptthemata zu beziehende Stellen entnehmen:

*) Sie wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt.


(Nr. 1.)
fp
etc.
pp
f
(Nr. 2.)
p
f
u. s. w.
(Nr. 3.)
Corno.
u. s. w.



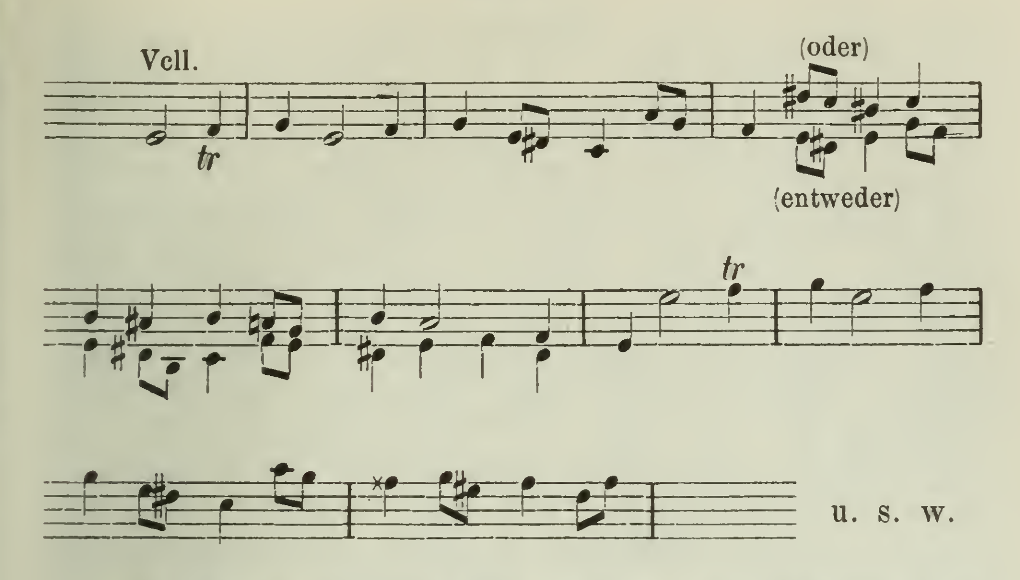
Nach den Arbeiten zur Ouverture erscheint ein zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69 gehörender Entwurf, welcher beginnt wie folgt:

tr

tr tr

etc.

Cembalo.



Aus der Stellung und Beschaffenheit der erwähnten und mitgetheilten Skizzen geht hervor, dass die Ouverture Op. 138 begonnen wurde, als die Symphonie in C-moll ihrem Abschluss ziemlich nahe war, und dass sie im Entwurf fertig da stand, als die Sonate Op. 69 noch im Entstehen begriffen war.

Man würde die Zeit, in welcher die Ouverture begonnen wurde, annähernd bestimmen können, wenn man wüsste, wann die Symphonie beendigt wurde oder ihrem Abschluss nahe war. Davon ist man jedoch nicht genau unterrichtet. Auf dem Original-Manuscript der Symphonie ist die Zeit der Composition nicht angegeben. Schindler sagt S. 69 der ersten Ausgabe seiner Biographie, die vierte, fünfte und sechste Symphonie seien in den Jahren 1806, 1807 und 1808 geschrieben; Seite 153 des ersten Bandes der dritten Ausgabe sagt er, die C-moll-Symphonie sei in Heiligenstadt geschrieben, wo Beethoven im Jahre 1808 wohnte. Wir können uns aber auf Schindler's Angaben nicht immer verlassen. Thayer (Chronol. Verz. S. 74) nimmt, übereinstimmend mit der letzten Angabe Schindler's, 1808 als das Jahr der Composition an, macht aber ein Fragezeichen dazu. In dem am 20. April 1807 mit M. Clementi abgeschlossenen Verlagsvertrag*) ist die Symphonie nicht angeführt, was zu der Vermuthung berechtigt, dass sie damals

*) S. Schindler's Biogr. I, 142.

noch nicht fertig war. Aufgeführt wurde sie zum ersten Mal am 22. December 1808. Das ist das erste Datum, welches einen sicheren Anhaltspunkt bietet und, wenigstens nach einer Seite hin, die Zeit der Composition abgrenzt. Aber auch nach der anderen Seite hin lässt sich die Zeit der Composition abgrenzen. Ganz gewiss wurde die fünfte Symphonie später componirt, als die vierte. Nun wurde die vierte Symphonie, nach Angabe des Original-Manuscripts, im Jahre 1806 componirt; folglich kann die fünfte Symphonie und mit ihr die Ouverture Op. 138 nicht vor 1806 geschrieben sein*). Es steht also fest, dass die Ouverture Op. 138 nur in den Jahren 1806 bis 1808 entstanden sein kann. Will man nun noch das Datum des mit Clementi abgeschlossenen Vertrags berücksichtigen, und lässt man die darauf gebaute Vermuthung gelten, so kann man sagen: die Symphonie in C-moll und die Ouverture Op. 138 wurden componirt in der Zeit zwischen April 1807 und December 1808.

Die Sonate Op. 69 kann weniger einen Anhaltspunkt bieten, weil sie später geschrieben wurde, als die Ouverture. Sie erschien im April 1809, war aber (aus Gründen, deren Anführung hier zu weitläufig sein würde) wahrscheinlich schon im Januar 1808 fertig. Diese Daten stehen mit den vorhin angegebenen nicht im Widerspruch.

Das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss wird nun durch folgende Mittheilungen bestätigt und genauer bestimmt. Das in Weimar erschienene »Journal des Luxus und der Moden« bringt im Januarheft vom Jahre 1808 einen Auszug aus einem Briefe aus Wien, in welchem es u. a. heisst: »Mit dem grössten Vergnügen gebe ich Ihnen die Nachricht, dass unser Beethoven so eben eine Messe vollendet hat, welche am Feste Mariä bei dem Fürsten Esterhazy aufgeführt werden soll. Beethoven's Oper Fidelio, welche trotz aller Widerrede ausserordentliche Schönheiten enthält, soll nächstens in Prag

*) Ich beziehe das Wort »geschrieben« auf die autographe Partitur, verbinde also damit den Begriff der Vollendung. Dass die Symphonie in C-moll schon im Jahr 1805 begonnen wurde, ist früher (Seite 16) bemerkt worden.

mit einer neuen Ouverture aufgeführt werden. Die Symphonie von ihm ist im Stiche« u. s. w. Die erwähnte Messe ist die in C-dur Op. 86, welche zum ersten Mal in Eisenstadt, dem Wohnsitz des Fürsten Esterhazy, am 13. September 1807, dem Namensfest Mariä, aufgeführt wurde. Aus diesem Datum ergiebt sich, dass der Wiener Brief im August oder anfangs September 1807 geschrieben wurde. Dass unter der für die Prager Bühne bestimmten neuen Ouverture zum »Fidelio« keine andere, als die mit der Opuszahl 138 versehene, gemeint sein kann, geht aus Folgendem hervor. J. R. v. Seyfried sagt Seite 9 im Anhang seines Buches »L. van Beethoven's Studien«, nachdem er von dem Erfolge des im Jahre 1806 wieder aufgeführten Fidelio gesprochen, u. a.: »Für die Prager Bühne entwarf Beethoven eine neue, minder schwierige Ouverture, welche Haslinger in der Auction erstand und wahrscheinlich bald der Publizität überliefern wird«. Der Verleger Haslinger macht hierzu die Anmerkung: »Diese Ouverture ist bereits in Partitur und Orchesterstimmen gestochen und wird nebst andern Arrangirungen hiervon noch im Laufe dieses Jahrs (1832) erscheinen«.

Das Verhältniss ist nun klar. Beethoven schrieb für die in Prag zu Anfang Mai 1807 eröffnete deutsche Oper*), wo Fidelio (oder Leonore) aufgeführt werden sollte, statt der grossen und schwer auszuführenden Ouverture, mit welcher die Oper im Jahre 1806 in Wien gegeben worden war, eine andere, kürzere und leichtere Ouverture. Und diese Ouverture ist die mit der Opuszahl 138 erschienene. Sie wurde im

*) Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom 2. September 1807 enthält einen Bericht aus Prag, worin es u. a. heisst: »Mit dem Monat April endete hier die italienische Oper und eine Gesellschaft deutscher Sänger trat an ihre Stelle. Die erstere war in den letzten Jahren so sehr gesunken, dass es« u. s. w. Liebich war Director der Gesellschaft, Wenzel Müller Kapellmeister. Die erste Oper, welche »in den ersten Tagen des Mays« gegeben wurde, war Cherubini's »Faniska«. Später folgten: »Fanchon«, »Das unterbrochene Opferfest«, »Der Wasserträger«, »Die beiden Füchse« u. a. m. Beethoven's »Fidelio« scheint aber nicht zur Aufführung gekommen zu sein, wird wenigstens bis Ende 1810 nicht erwähnt.

Jahre 1807 componirt, ist also der Reihenfolge nach nicht die erste, sondern die dritte von den Leonore-Ouverturen: die bisherige oder sogenannte zweite vom Jahre 1805 ist die erste, und die sogenannte dritte vom Jahre 1806 ist die zweite. Die vierte (in E-dur) vom Jahre 1814 bleibt an ihrer Stelle, wäre aber, was sich später zeigen wird, beinahe zur fünften geworden*)

Unerklärlich bleibt es, wie Tob. Haslinger, dem doch Seyfried's Mittheilung bekannt war, dazu kommen konnte, auf dem Titel seiner Ausgabe das Jahr 1805 als die Zeit der Composition anzugeben. Man kann darüber nur eine Vermuthung haben. In dem bei T. Haslinger in Wien erschienenen »Allgemeinen Musikalischen Anzeiger« vom 17. März 1831 heisst es: »Am 10. d. M. wurde im dritten *Concert spirituel* Beethoven's lange nicht gehörte Ouverture zur Oper Leonore (später Fidelio benannt) aufgeführt. Bekanntlich hat Beethoven diese Ouverture später selbst mit einer neuen vertauscht, weil sie für den dramatischen Effect zu lang und für ein gewöhnliches Orchester zu schwer ist«. Die Wiener Theaterzeitung vom Jahre 1831 berichtet (S. 135) über dasselbe Concert und lobt bei der Ouverture die Ausführung des letzten »*Presto*, ein Satz, der wohl schwerlich den Violinen oft so gelingen möchte« u. s. w. Der »Allgemeine Musikalische Anzeiger« vom 21. April 1831 berichtet: »Dem Vernehmen nach wird im Hofoperntheater bei den künftigen Aufführungen des Fidelio mit den beiden von dem Tondichter zu dieser Oper geschriebenen Ouverturen abgewechselt werden«. Ferner berichtet dasselbe Blatt vom 12. April 1832: »Bei Gelegenheit, als die Oper Fidelio zum Benefice der Mad. Fischer-Achten auf dem Hofoperntheater wieder aufgeführt wurde, wählte man dazu die erste ursprünglich zu dieser Oper von dem Tonsetzer componirte, aber später von demselben ihrer grossen Schwierig-

*) In dem bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommenen thematischen Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's musste selbstverständlich, auch wenn damals das hier mitgetheilte chronologische Ergebniss eben so sichergestellt gewesen wäre wie jetzt, die übliche Numerirung der Ouverturen beibehalten werden.

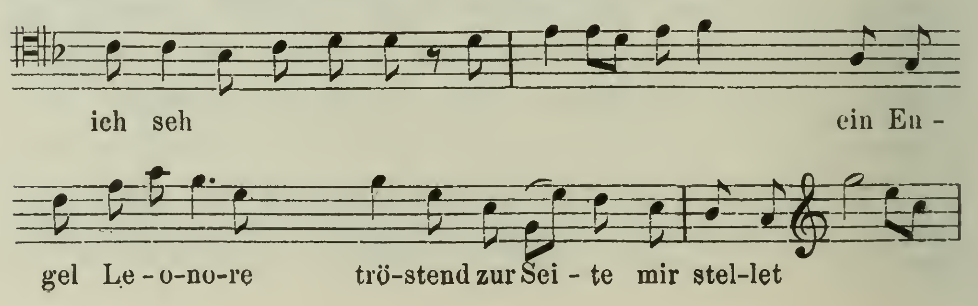
keiten wegen wieder bei Seite gelegte Ouverture«. Aus diesen Berichten geht hervor, dass in Wien zur Zeit, als die Ouverture Op. 138 veröffentlicht werden sollte, nur zwei Leonore-Ouverturen bekannt waren: diese waren: die (eigentliche) zweite (in den Drucken mit Nr. 3 bezeichnete) aus dem Jahre 1806, und die vierte in E-dur aus dem Jahre 1814. Nun konnte es nicht unbekannt sein, dass Beethoven mehr als zwei Leonore-Ouverturen geschrieben hatte, und dass bei der Aufführung der Oper im Jahre 1805 eine andere Ouverture gespielt worden war, als im Jahre 1806. Von der wirklichen ersten, dem Jahre 1805 angehörenden Ouverture hatte man jedoch keine nähere Kenntniss; denn diese wurde erst in Folge der Aufführungen im Leipziger Gewandhause im Jahre 1840 bekannt*) und im Jahre 1842 als die zweite veröffentlicht. Da nun das blosse Vorkommen einer Stelle aus Florestan's Arie in der aufgefundenen und mit Op. 138 bezeichneten Ouverture keinen Zweifel übrig lassen konnte, dass sie eine von den Leonore-Ouverturen sei: so konnte man leicht zu der Meinung verleitet werden, man habe in eben dieser aufgefundenen Ouverture die erste vom Jahre 1805 vor sich. Auf diese Weise mag die Entstehung des Beisatzes »componirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore« auf dem Titel der Haslinger'schen Ausgabe zu erklären sein. Schindler, der von dem Vorhandensein dieser Ouverture keine Kenntniss hatte, hat dann das von Haslinger angesetzte Datum als richtig hingenommen, und unseres Wissens zuerst (in der ersten Ausgabe seiner Biographie) die vier Ouverturen in die bisher angenommene chronologische Ordnung gebracht. Es ist aber nun zu bemerken, dass Haslinger und Schindler ihre Angaben in Betreff der Compositionszeit der Ouverture nicht begründet haben. Es ist auch nicht gelungen, die Quellen, aus denen sie geschöpft haben können, ausfindig zu machen, oder irgend eine Mittheilung zu finden, welche einigermassen für die Richtigkeit ihrer Angaben einstände. Wir

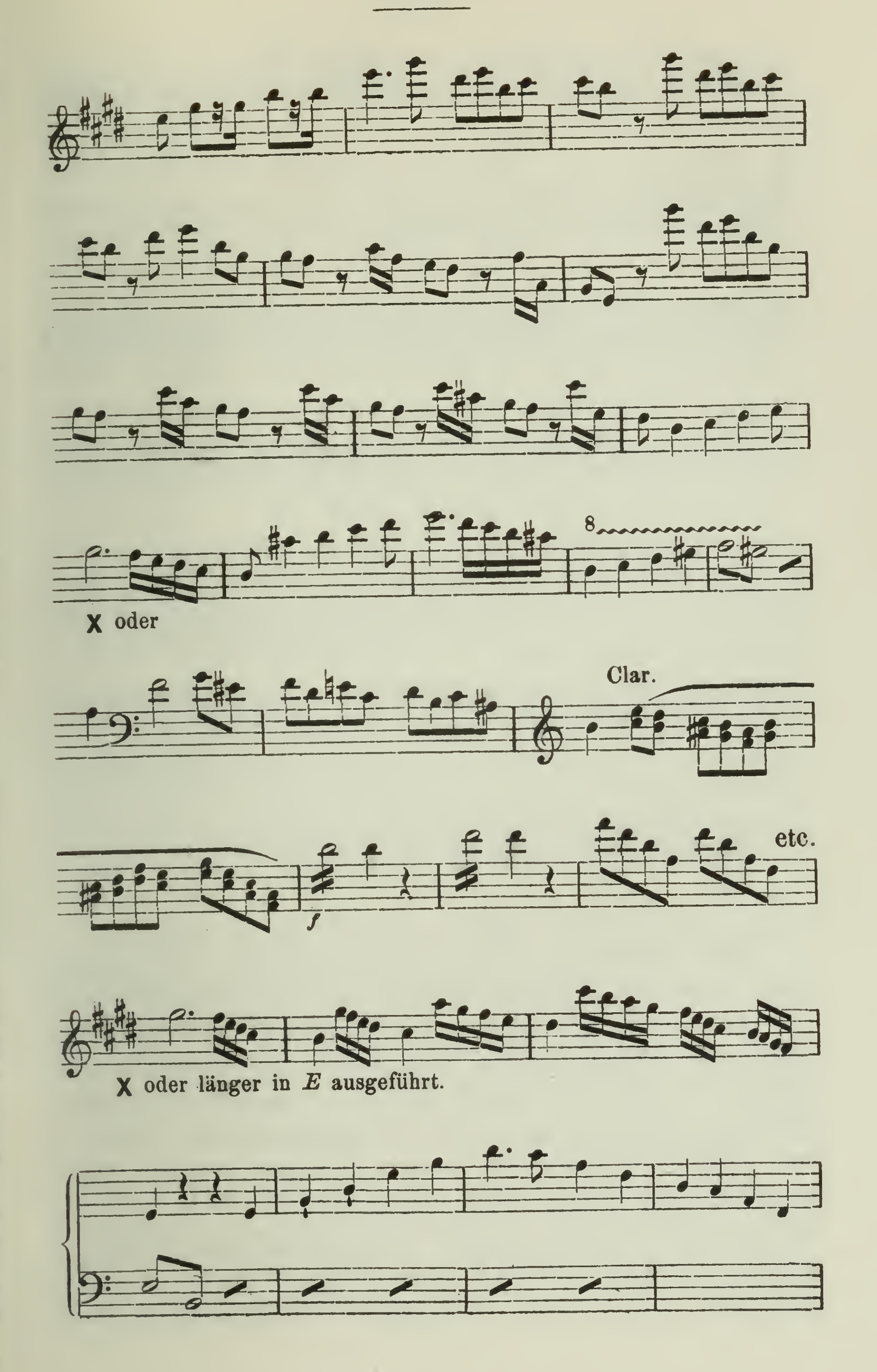
*) S. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1840, Seite 54 und 975; Neue Zeitschrift für Musik vom November 1840, Seite 160.

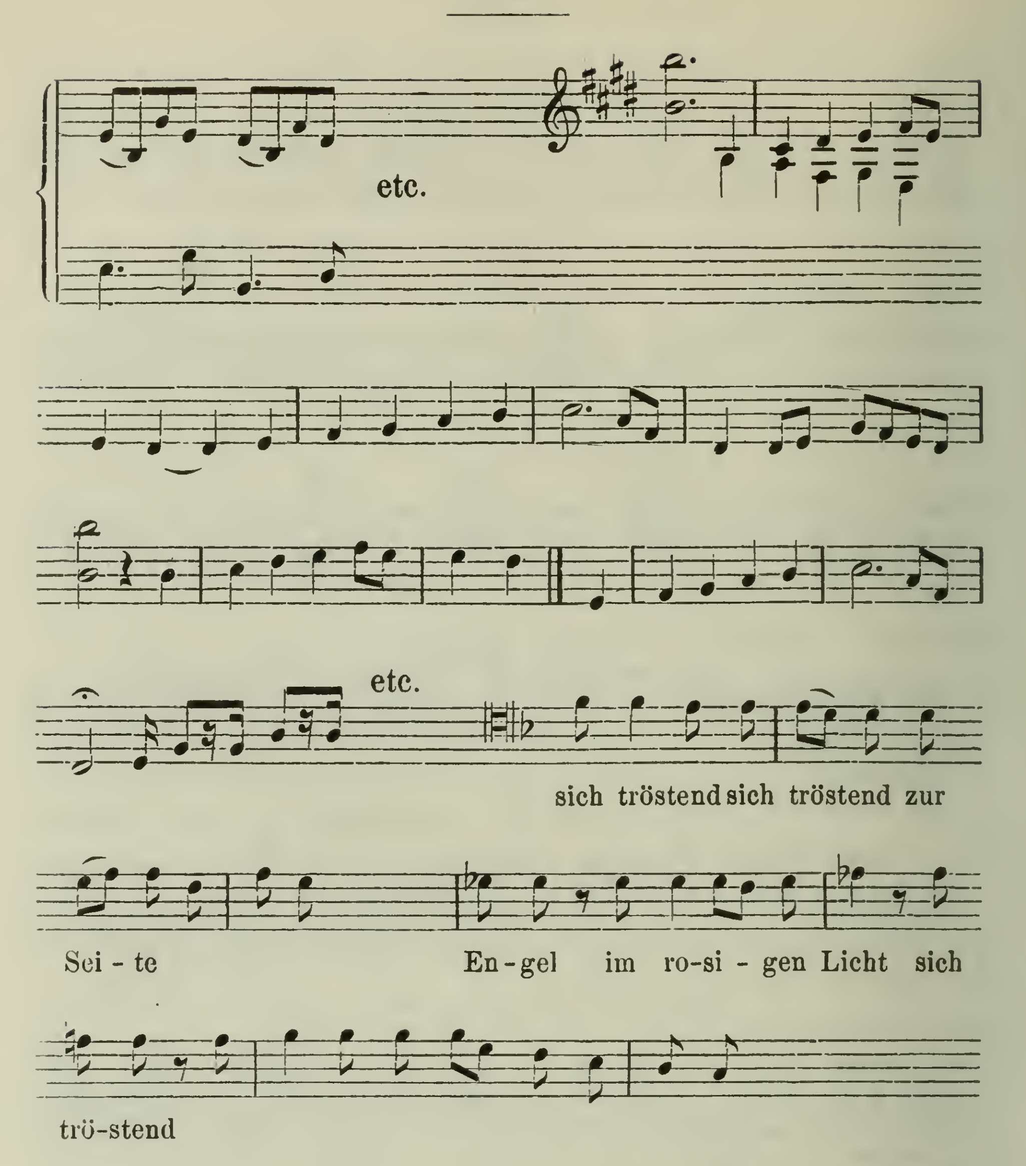
haben in ihren Angaben ein Datum vor uns, welches weder begründet, noch zu begründen ist. Solche Angaben kann man nur auf sich beruhen lassen.

Was Schindler weiter erzählt, klingt geradezu unglaublich. Er sagt nämlich (Biogr., 3. Ausg., I, 127) über die Ouverture Op. 138: »Kaum beendigt hatte der Componist selber kein rechtes Vertrauen in diese Arbeit. Gleiches meinten seine Freunde. Man veranstaltete demnach bei Fürst Lichnowsky eine Probe davon mit kleinem Orchester. Da ward sie ihrem Gesammtinhalte nach für nicht entsprechend befunden, dem Werke als Einleitung vorauszugehen. Idee, Styl und Charakter wollten dem darüber zu Gericht sitzenden Areopag nicht gefallen. Sie ward also beseitigt«. Da kann man doch fragen: wer hatte den musikalischen Gerichtshof eingesetzt, dem sich Beethoven zu fügen hatte? Und wer hat je gehört, dass er sich einem gefügt hätte? Das Wahre an der Geschichte kann höchstens sein, dass die Ouverture bei Fürst Lichnowsky probirt wurde, und dass Beethoven selbst Schwächen in dem Werke fand und an Aenderungen dachte. Diese Ansicht verträgt sich mit einigen Erscheinungen, die jetzt noch vorzulegen sind.

Als Beethoven i. J. 1814 seine Oper einer dritten Bearbeitung unterzog, sollte die Ouverture aus dem Jahre 1807 von Grund aus umgearbeitet werden. Ihre Hauptthemata sollten beibehalten, das Ganze in eine andere Tonart (E-dur) gesetzt werden u. s. w. Dass die Ouverture auch in dieser Umarbeitung für den »Fidelio« bestimmt war, kann nicht bezweifelt werden. In den auf diese Arbeit bezüglichen Skizzen kommen die Hauptmotive der Ouverture untermischt mit Stellen aus der Arie Florestan's zu Anfang des zweiten Acts vor. Auf einem losen Bogen finden sich folgende Stellen:




8
X oder
Clar.
etc.
X oder länger in *E* ausgeführt.



Beethoven hat den Entwurf nicht ausgeführt. Er schrieb statt dessen die bekannte Ouverture in E-dur. Hätte er den Entwurf ausgeführt, so hätten wir vielleicht fünf Leonore-Ouverturen; wir würden dann die (wirkliche) dritte Ouverture vom Jahre 1807 ungefähr eben so als den Vorläufer der (unterdrückten) vierten ansehen, wie wir gegenwärtig die (wirkliche) erste als den Vorläufer der zweiten Ouverture ansehen. Man kann nun noch fragen: hätte Beethoven i. J. 1814, bei der letzten Bearbeitung seiner Oper, an die Umarbeitung der Ouverture Op. 138 denken können, wenn diese Ouverture i. J. 1805 geschrieben und die erste der Leonore-Ouverturen wäre?

In der eingangs erwähnten geschriebenen Partitur hat Beethoven nachträglich bei vielen Stellen Aenderungen vorgenommen und versucht. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Aenderungen in's Jahr 1814 und in die Zeit fallen, in welcher Beethoven seine Oper zur gänzlichen Umgestaltung vornahm. Als er von der Ausführung der vorhin erwähnten und zum Theil mitgetheilten Entwürfe zu einer Ouverture in E-dur abgestanden war, mag er auch dem Werke die eingangs angeführte Ueberschrift: »Charakteristische« Ouverture gegeben haben. Besagte Aenderungen sind zum Theil nur angedeutet und nicht ausgeführt, zum Theil sehr eingreifend. Dabei ist überall die ursprüngliche Lesart stehen geblieben. Das Manuscript kann seiner Beschaffenheit nach keineswegs als eine Druckvorlage, und das Werk selbst nach dieser Vorlage keineswegs als druckfertig betrachtet werden*). Einige Aenderungen lassen sich verschieden auslegen und konnten bei der Herausgabe des Werkes wohl Schwierigkeiten bereiten und Zweifel erregen. In den bei Haslinger in Wien und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Ausgaben sind die ausgeführten und brauchbaren Aenderungen berücksichtigt worden. Zur Vergleichung mit diesen Ausgaben folge hier (auf zwei Notenzeilen zusammengedrängt) eine Stelle aus der Einleitung (Takt 23 ff. von Anfang) in ihrer ursprünglichen Fassung,

---

*) Schindler behauptet (Biogr., 3. Ausg., II, 42), Beethoven habe im Jahre 1823 von der Handlung Steiner u. Comp. (später Tob. Haslinger) die unverzügliche Herausgabe der seit Jahren im Besitze dieser Handlung befindlichen Ouverture Op. 138 gefordert. Diese Behauptung ist unrichtig. Wie konnte Beethoven die Herausgabe eines nicht druckfertigen Werkes fordern? Unrichtig ist auch die Angabe Schindler's (Biogr., I, 127), die Verlagshandlung Steiner u. Comp. habe »alsbald« (nach 1805?) das Eigenthumsrecht der Ouverture erworben. Die Firma »Steiner u. Comp.« entstand erst im Jahre 1815. In dem im Jahre 1815 mit Steiner abgeschlossenen Vertrage, in welchem Beethoven das Eigenthumsrecht von 13 grösseren und kleineren Werken abtritt, ist die Ouverture Op. 138 nicht angeführt. Beiläufig kann man bemerken, dass in diesem Artikel fast allem entgegen getreten wird, was Schindler in Betreff der Ouverture Op. 138 mittheilt.



welche Beethoven später auf verschiedene Weise geändert und um einen Takt gekürzt hat.

XXI.

Beethoven's letzte Composition.

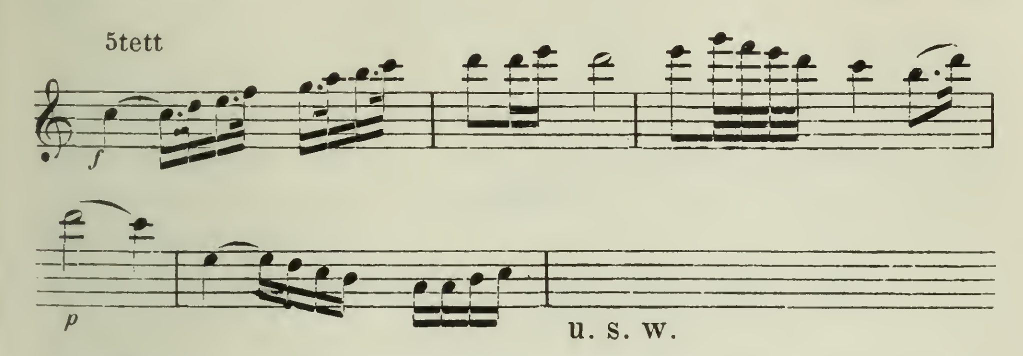
Drei verschiedene Compositionen Beethoven's werden als die letzten bezeichnet. Zuerst ist zu nennen ein kleines Stück für Pianoforte in B-dur (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, S. 152), welches im Jahre 1840 mit der Ueberschrift »*Dernière pensée musicale*« bei Schlesinger in Berlin erschien. Beethoven schrieb es für ein Stammbuch im August 1818, gleichzeitig mit dem letzten Satz der Sonate in B-dur Op. 106. Selbstverständlich kann es nicht als »letzter Gedanke« gelten. Anders verhält es sich mit dem letzten Satz des Quartettes für Streichinstrumente in B-dur Op. 130. Dieser Satz wurde nach glaubwürdigen Angaben fertig im November 1826, also ungefähr vier Monate vor Beethoven's Tode. Jedenfalls ist dieser Satz von den in ihrer Original-Gestalt bekannt gewordenen Compositionen die zuletzt entstandene. Die dritte zu erwähnende Composition ist ein Stück in C-dur für Pianoforte zu zwei und vier Händen (vergl. Thematisches Verzeichniss S. 152 und 153), welches um 1838 bei A. Diabelli u. Comp. in Wien erschien mit der Ueberschrift und Bemerkung: »Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke, aus dem Original-Manuscript im November 1826. Skizze des Quintetts, welches die Verlagshandlung A. Diabelli u. Comp. bei Beethoven bestellt, und aus dessen Nachlasse käuflich mit Eigenthumsrecht

an sich gebracht hat«*). Das von der Verlagshandlung erstandene Manuscript ist im Licitations-Verzeichniss so angeführt: »Nr. 173. Bruchstück eines neuen Violinquintetts vom November 1826, letzte Arbeit des Compositeurs«. Seite 28 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird u. a. über den Ankauf berichtet: »Der Compagnon des Hrn. Diabelli kaufte Beethoven's letzte Arbeit, ein im November 1826 angefangenes Quintett, von welchem jedoch leider kaum 20 bis 30 Takte im Entwurfe zu Papier gebracht sind«. Diese Angaben widersprechen sich in einem Punkte; denn nach einer Angabe soll das Stück ein Bruchstück, also bis zu einem gewissen Punkte ausgeführt, nach den anderen aber nur im Entwurfe vorhanden gewesen sein. Darüber lässt sich jetzt nichts entscheiden, da das Original-Manuscript nicht vorhanden ist. Jedenfalls ist uns das Stück nicht in seiner ursprünglichen Form als Quintett-Satz, sondern nur in zwei Uebertragungen bekannt. Alle Angaben stimmen aber darin überein, dass das Stück im November 1826 componirt wurde. Nun wurde das Finale des Quartetts in B-dur Op. 130 aber auch im November 1826 componirt. Man kann also fragen: welches von den beiden Stücken wurde zuletzt componirt? Antwort giebt uns ein Blatt, welches anfänglich zur Partiturschrift des Finales des Quartetts in B-dur bestimmt war, dann aber von Beethoven zu anderen Arbeiten benutzt wurde. Die zum Finale gehörenden Stellen sind mit Tinte geschrieben, und auf

---

*) Dass Beethoven versprochen hatte, ein Quintett zu schreiben, geht aus seinen Briefen an Diabelli hervor. In einem frühestens i. J. 1824 geschriebenen Briefe heisst es: »Ich konnte nicht eher antworten, da ich noch keine Zeit bestimmen konnte, jetzt unterdessen verspreche ich ihnen, das *quintett* etwas über 6 Wochen einhändigen zu können — ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstelrischen Freiheit Eintracht zu thun — Mit dem Honorar von 100 Dukat. in Gold bin zufrieden« u. s. w. In einem anderen Briefe, ebenfalls frühestens 1824 geschrieben, heisst es u. a.: »auch das *quintett* für Flöte bringe ich ihnen Montags alles aufgeschrieben«. Ob dieses »Quintett für Flöte« mit dem obigen »Quintett« identisch ist, lässt sich jetzt nicht entscheiden.

mehreren leer gebliebenen Zeilen finden sich mit Blei geschriebene Entwürfe zu jenem Quintettsatz in C-dur, von denen der erste so anfängt:



Es ist also der Quintettsatz in C-dur später geschrieben, als der letzte Satz des Quartetts in B-dur. Auf dem nämlichen Blatte finden sich weiterhin Entwürfe zu einem andern Satze, welcher wahrscheinlich auch zu jenem Quintett bestimmt war. Ein Entwurf lautet, so weit er leserlich und mittheilbar ist:



Dass Beethoven diesen Entwurf ausgeführt habe, ist nicht bekannt. Vielleicht ist er nur durch den Tod an der Ausführung verhindert worden.

XXII.

Ein Stück aus einer unvollendeten Oper.

Es soll jetzt berichtet werden über eine (ungedruckte) Composition Beethoven's, welche schon deswegen merkwürdig ist, weil sie eine Stelle enthält, welche fast eben so und nur mit anderen Worten in der Oper »Leonore« (Fidelio) vorkommt. Die anklingende Stelle ist geeignet, Betrachtungen und Vergleichungen anzuregen.

Gedachte Composition befindet sich autograph im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*). Eine Ueberschrift, welche Aufklärung gäbe über Zweck, Bestimmung, Zeit der Entstehung des Werkes u. a. m., fehlt. Dem Text und der Anlage nach kann das Stück kaum etwas anderes sein, als das Finale einer Oper oder eines Singspiels. Geschrieben ist es für vier Singstimmen und Orchester. Die singenden Personen sind:

Porus (Bass);

Volivia, dessen Tochter (Sopran);

Sartagones, Liebhaber der Volivia (Tenor): und ein

Ungenannter, Nebenbuhler des Sartagones (Tenor).

Die Stimmen des begleitenden Orchesters sind in der Partitur nicht vollständig ausgeführt; namentlich zeigen die Blasinstrumente manche Lücken. In den Singstimmen ist keine

*) Das Manuscript zählt 81 beschriebene, im Ganzen 84 Seiten. Im Verzeichniss des musikalischen Nachlasses Beethoven's ist es unter Nr. 67 angeführt als »Gesangstück mit Orchester, vollständig, aber nicht gänzlich instrumentirt«.

Lücke bemerkbar. Wo die Singstimmen schweigen, sind immer einige Orchesterstimmen hinreichend angedeutet, so dass nirgends eine Unterbrechung eintritt und sich der Gang des ganzen Stückes wohl überblicken lässt.

Das ganze Stück theilt sich, was Form, Takt- und Tonart betrifft, in vier verschiedene, aber modulatorisch mit einander verbundene Sätze. Den Anfang macht ein rascher Satz (ein Tempo ist nirgends angegeben) in G-moll und im C-Takt. Der Text ist folgender:

Ungenannter.	Blick o Herr durch diese Bäume, Sieh die Tochter Hand in Hand Mit Sartagones dort stehen.
Porus.	Ist es Wahrheit? Sind es Träume? Hast du sie genau erkannt?
Ungenannter.	Hab' erkannt und hab' gesehen Beide Arm in Armen gehen.
Porus	Ha! Verflucht sei diese Stunde! Wenn die Tochter sich vergisst! Kann sie hör'n aus meinem Munde Dass verstossen sie nun ist.
Ungenannter.	Still! Sie kommen näher an.
Porus.	Ja! Sie kommen näher an.
Beide	Lauren wollen wir im Stillen, Und dann sollen beide fühlen Dass der Vater strafen kann.

Nun folgt ein langsamer Satz in Es-dur, $^6/_8$-Takt, mit folgendem Text:

Sartagones.	Liebe Freundin, lebe wohl! Sieh, schon fängt es an zu tagen.
Volivia.	Ach! wie ist mein Herz so voll, Voll von Ahndung, voll von Zagen.
Sartagones.	Zagheit kennt die Liebe nicht, Treu zu sein ist uns're Pflicht.
Volivia.	Dies schwörst du mir?
Sartagones.	Dies schwör ich dir.
Volivia.	Nun zum Vater, meinem Freund, Um seinen Segen lass uns flehen.
Sartagones.	Ach, er hasst mich, ist mein Feind, Mit welchem Aug' wird er mich sehen?

Volivia. Er hasst niemand, glaube mir,
Theilt mit jedem Freud und Schmerz.
Bürgen will ich dir dafür,
Dass uns beiden schlägt sein Herz.
Sartagones. Das schwörst du mir?
Volivia. Das schwör ich dir.
Beide. Lass uns zum Vater eilen,
Lass länger uns nicht weilen;
Komm, wir wollen gehen.

Ein kurzes Nachspiel führt zu folgendem Recitativ:

Porus. Dein Vater war mein Feind,
Schwur Hass und Fluch mir ewig.
Sartagones. Ach sei dem Sohne Freund!
Mit ihr fühl' ich mich selig
Volivia und Sartagones. Ach, trenn uns beide nicht,
Wir lieben uns zu sehr
Porus. Und du vergisst die Pflicht,
Ich kenne dich nicht mehr.
Du aber weich von hier,
Denn ich verachte dich.
Sartagones. Wie, du verachtest mich?
Porus. Ja, ich verachte dich.
Sartagones. Wenn du mir nicht vergibst,
So strafe mich dein Schwert.
Sag an, wird sie nicht mein?
Porus. Nein, niemals wird sie dein.
Sartagones. Nicht mein?
Volivia und Porus. Halt ein!
Porus. Warum soll Vaters Schuld er büssen,
Da er das Licht der Welt nicht kannte?
Volivia und Sartagones. Hier liegen wir zu deinen Füssen,
Reich uns des Vaters Segenshand.
Porus. Weil du sie wahrhaft liebst,
So sei sie dir beschert.
Steh auf, ich bin dein Freund.
Sartagones. Und so sind wir vereint.
Ungenannter. Weh mir, sie ist dahin,
Für mich ist sie ewig hin.

Hieran schliesst sich der letzte und ausgeführteste Satz, ein Terzett, von mehr als 120 Takten, in G-dur. Die Worte lauten:

Volivia und Sartagones. Nie war ich so froh wie heute,
Niemals fühlt' ich diese Freude.

Porus. Gute Götter blickt herab,
Segnet ihre reinen Triebe.
Ewig treu sei ihre Liebe,
Ewig treu bis in das Grab.

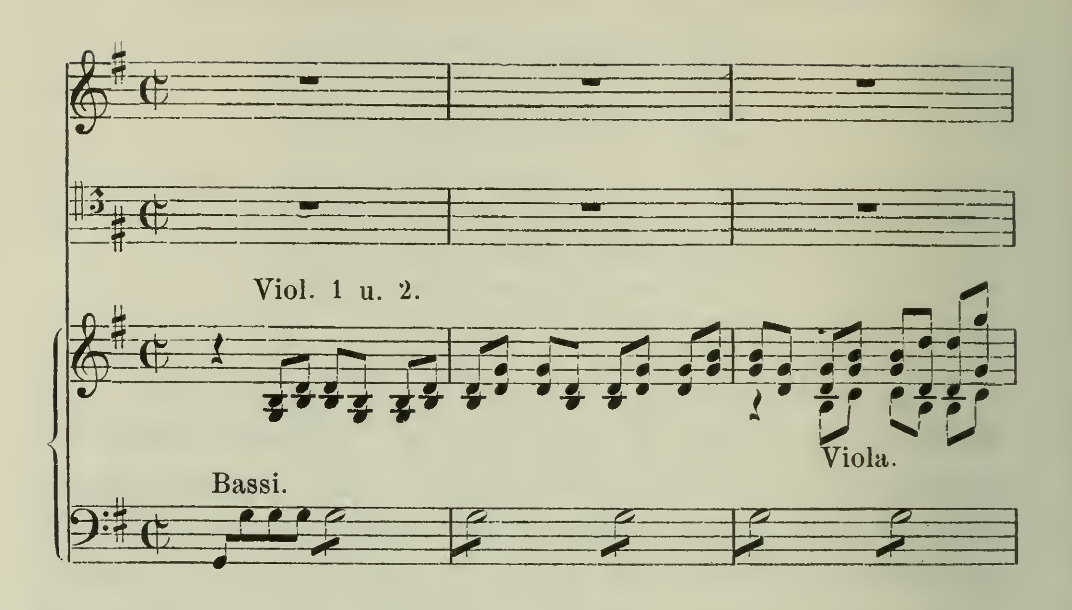
Volivia und Sartagones. Gute Götter, blickt herab,
Segnet unsre reinen Triebe.
Ewig treu sei unsre Liebe,
Ewig treu bis in das Grab.

Das ist der ganze, von Beethoven componirte Text. Der Verfasser des Textes ist nicht genannt. Vielleicht bringt uns folgende Notiz auf die richtige Spur. Die »Zeitung für die elegante Welt« vom 2. August 1803 enthält einen am 29. Juni geschriebenen Bericht aus Wien, in welchem es u. a. heisst: »Aber woran liegt es, dass wir Deutschen gar so wenige gute Operntexte haben, und uns immer mit Uebersetzungen begnügen, oder dass unsere Kompositeurs sehr mittelmässige Bücher komponiren müssen? So schreibt jetzt der Abbé Vogler eine Oper von H., und Beethoven eine von Schikaneder«*). Dass nun das vorliegende Quartett zu der von Schikaneder gedichteten Oper gehöre und im Jahre 1803 componirt worden sei, ist nicht unwahrscheinlich. Die letztere Annahme verträgt sich mit der Beschaffenheit der Handschrift, nach welcher das Stück ganz gut im Jahre 1803 geschrieben sein kann.

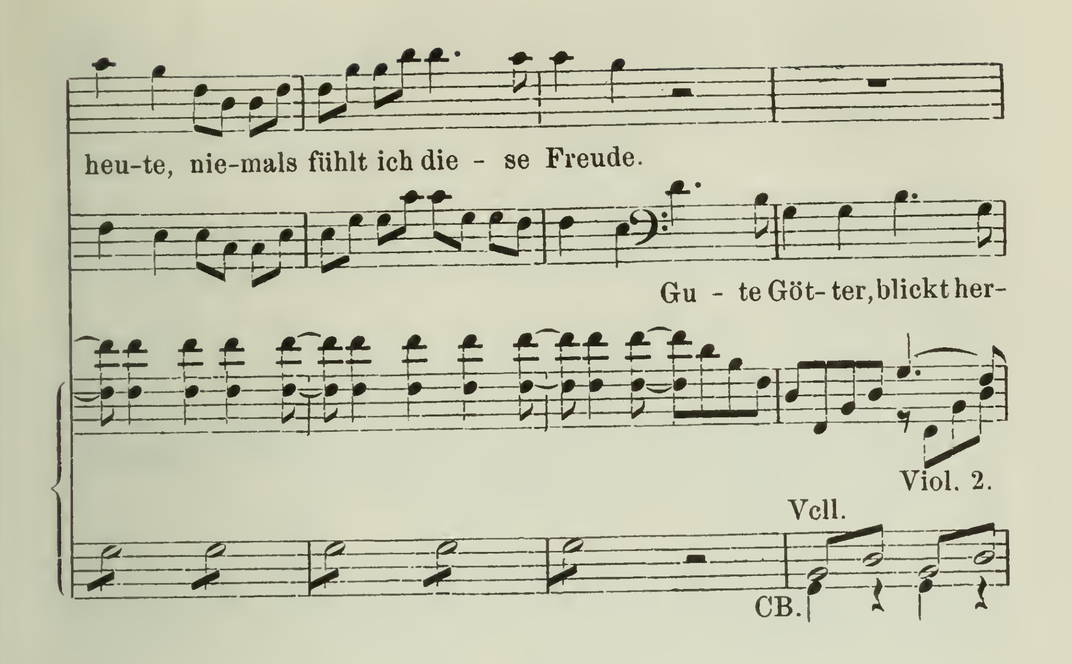
Wir legen nun den Anfang des Schlusssatzes (mit den auf zwei Notenzeilen zusammengedrängten Orchesterstimmen) vor.

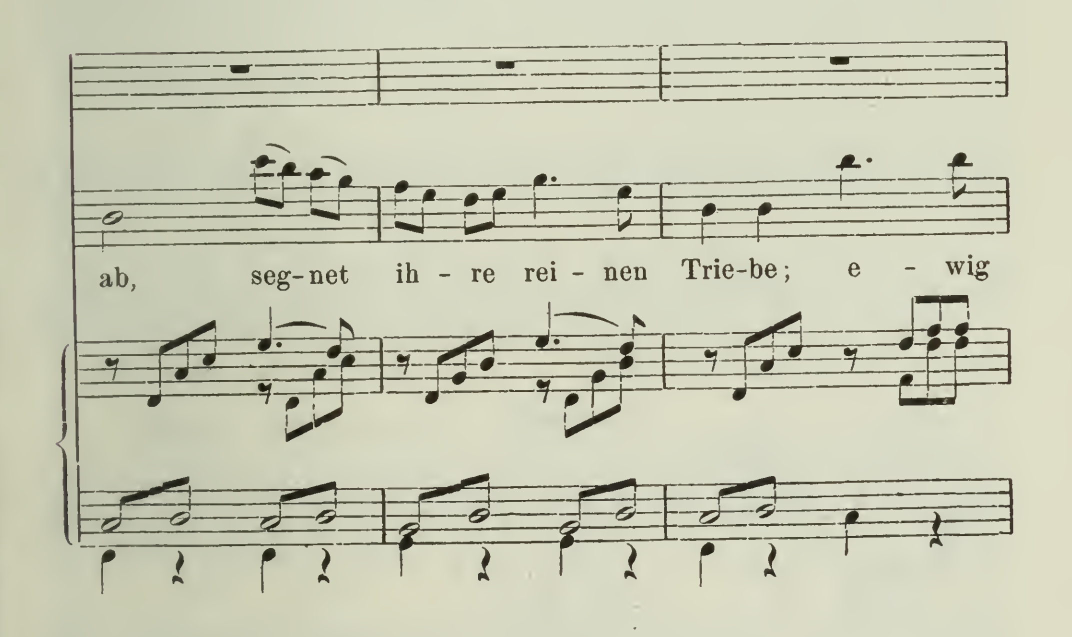
---

*) Herr A. W. Thayer hat mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht. Hier lässt sich noch Folgendes anführen. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 30. März 1803 wird aus Wien Ende Februar berichtet: »Beethoven und Abt Vogler componiren jeder eine Oper für das Theater an der Wien«. Beethoven schreibt am 2. November 1803 an Macco in Prag, dass er jetzt erst an seiner Oper anfange u. s. w. Damit kann nur die Schikaneder'sche Oper gemeint sein, nicht »Fidelio«, welcher später entstand. Schikaneder war (1803) Director des Theaters an der Wien. Vogler's Oper war wahrscheinlich »Samori«, gedichtet von F. X. Huber. Vergl. Thayer's Biogr. II, 220, 241, 245, 263 f.

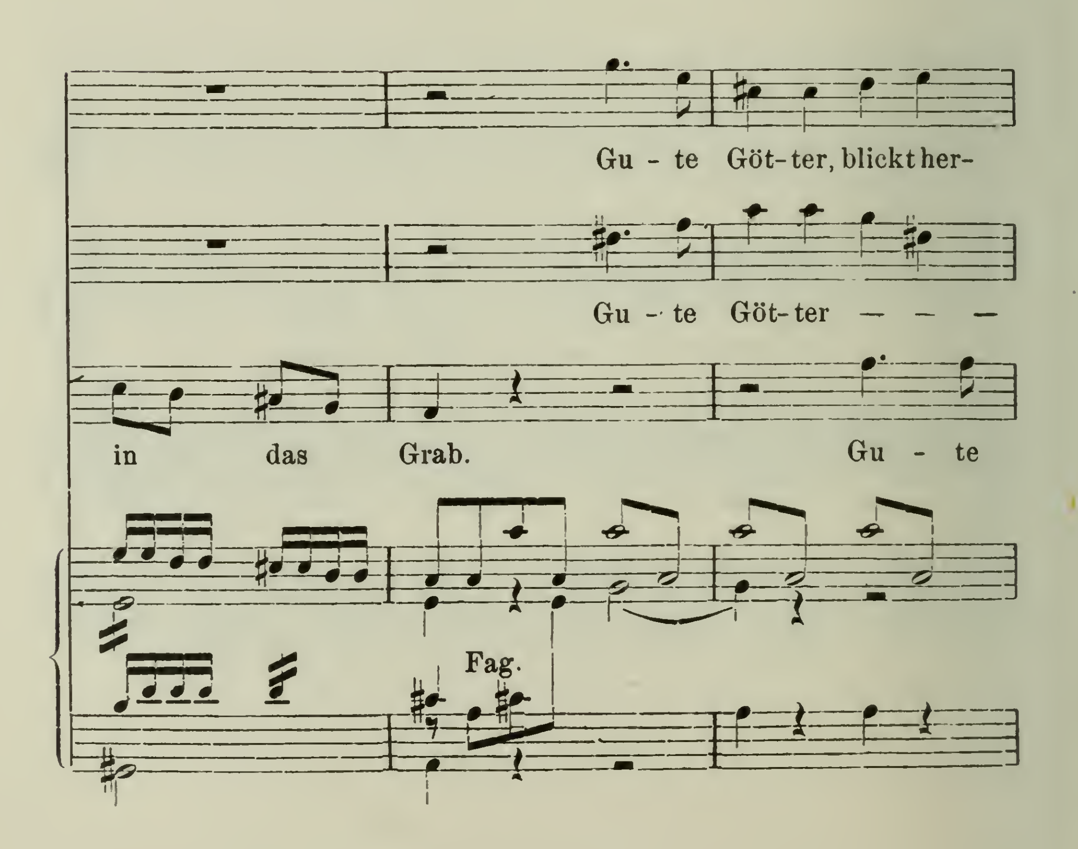

Viol. 1 u. 2.
Viola.
Bassi.

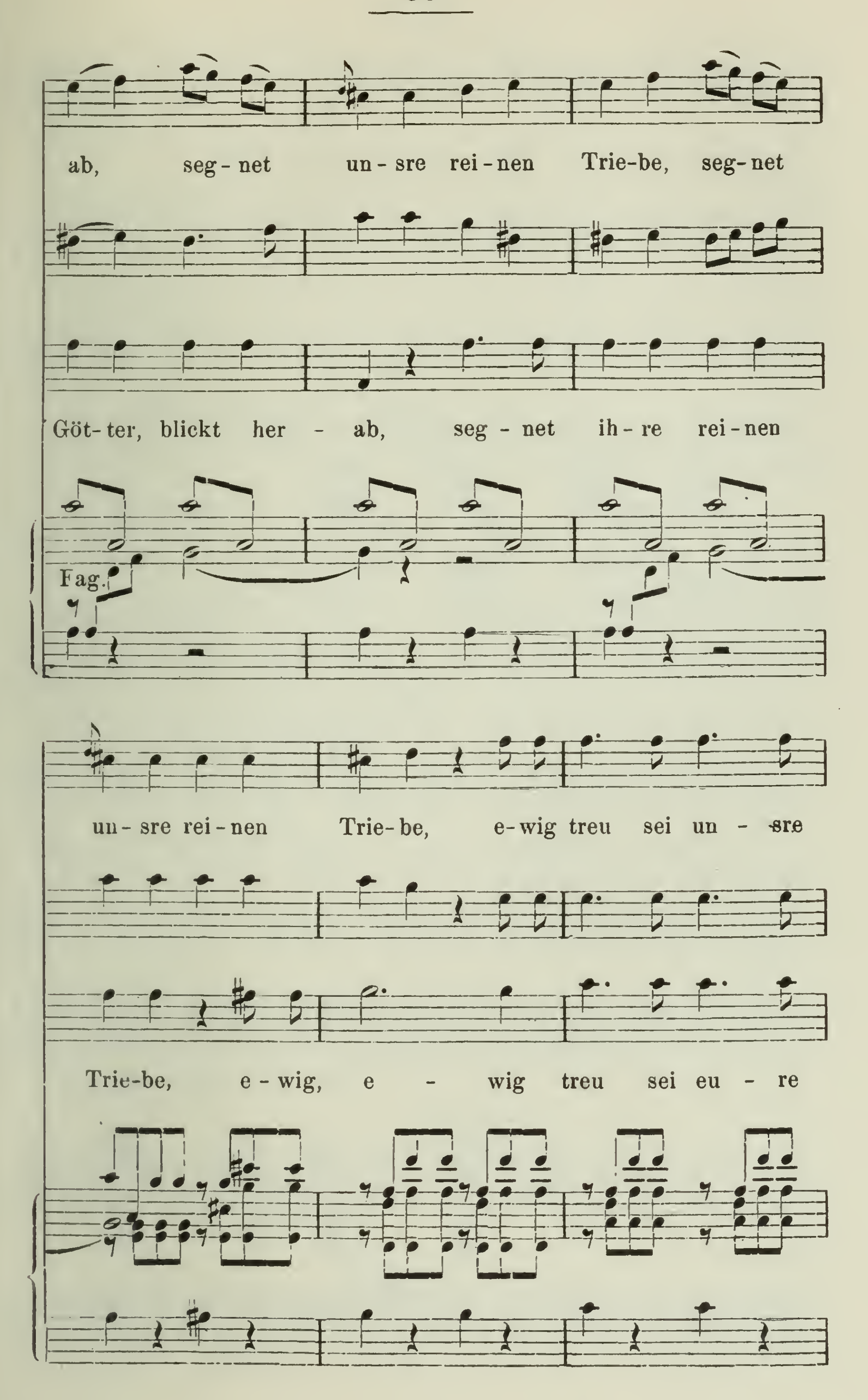

Nie war ich so froh wie
Nie war — — —
Viol. 1.
Vcll.

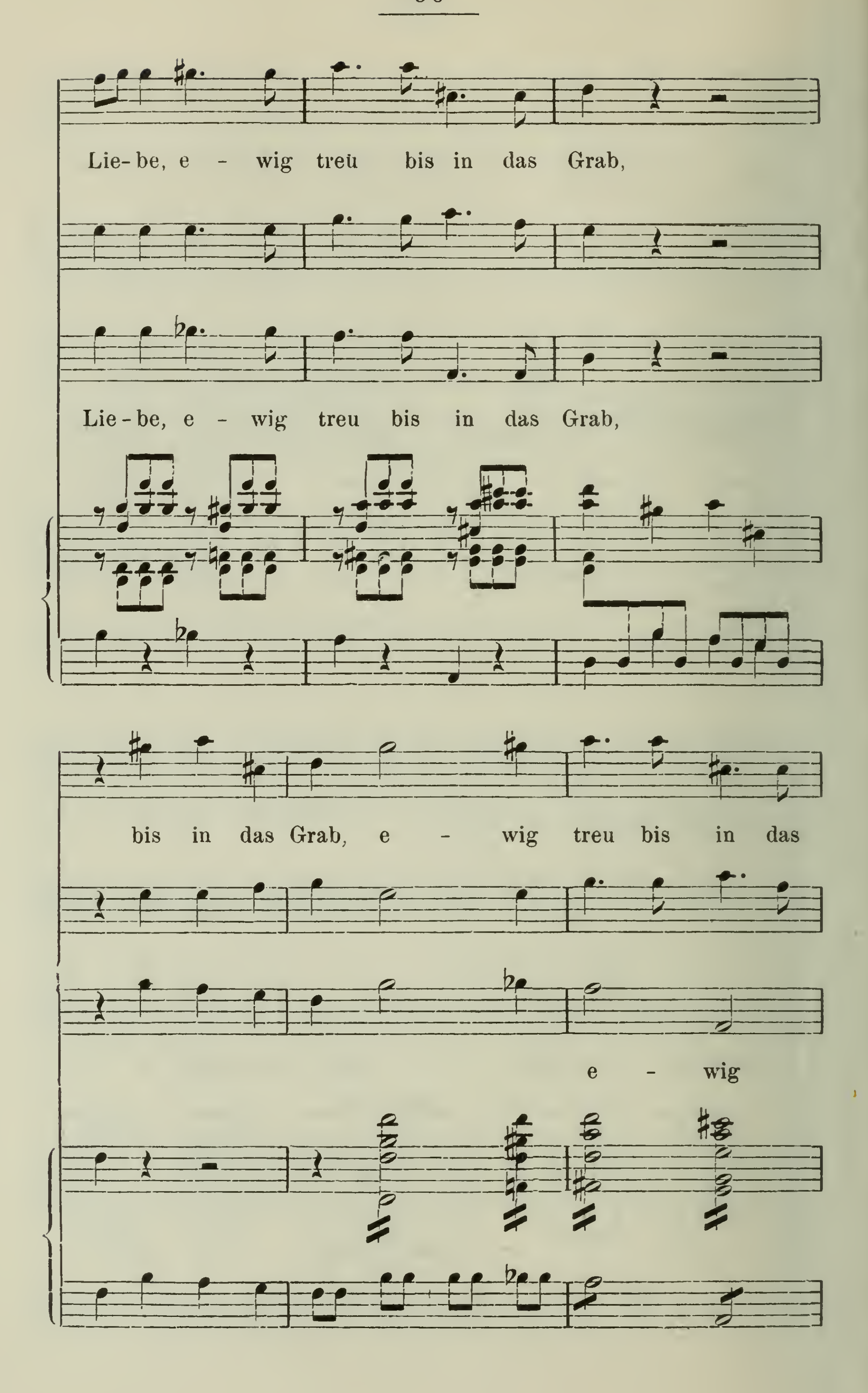

heu-te, nie-mals fühlt ich die - se Freude.
Gu - te Göt- ter, blickt her-
Viol. 2.
Vcll.
CB.

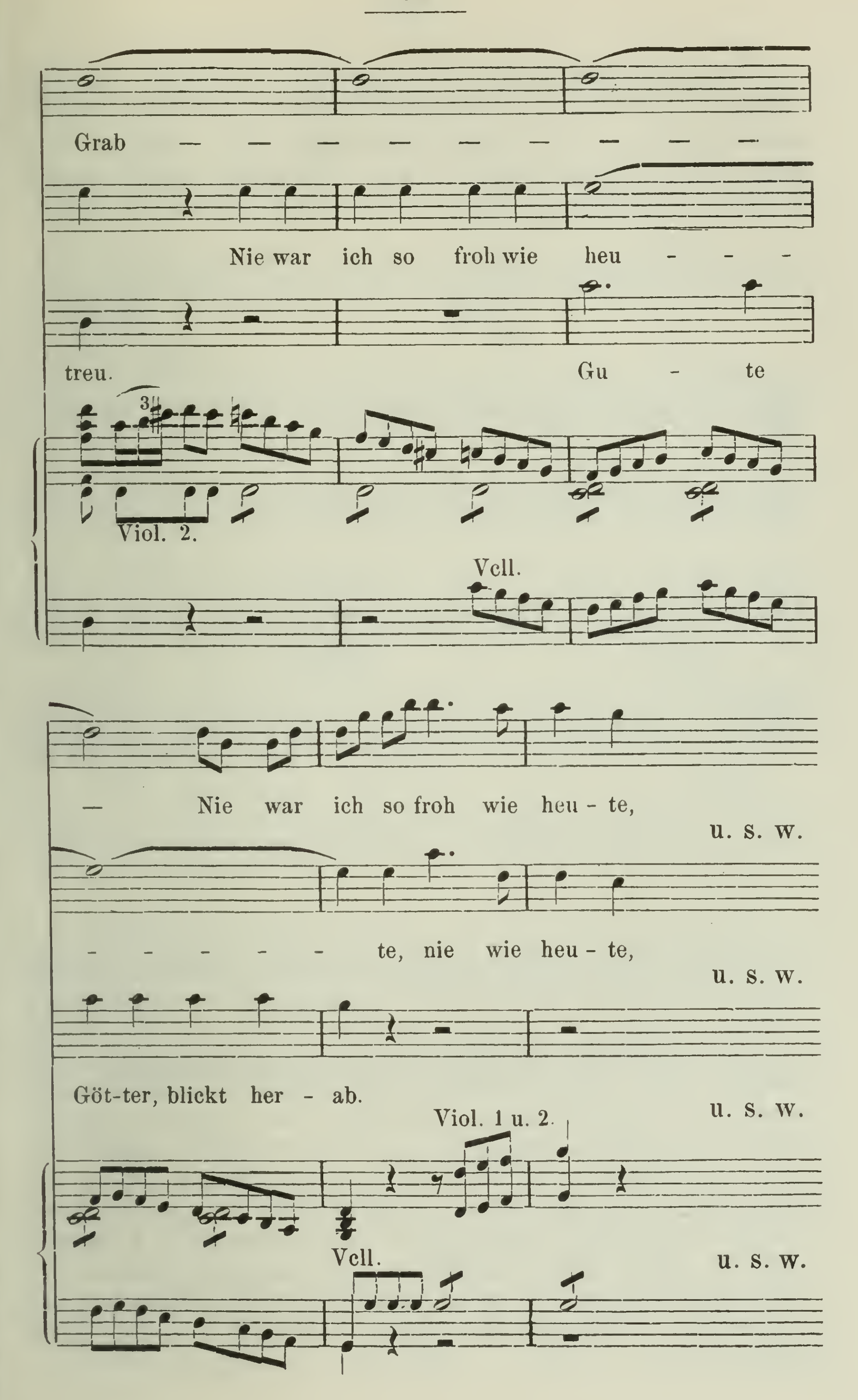

ab, seg-net ih - re rei - nen Trie-be; e - wig


treu sei ih - re Lie - be, e - wig treu bis
Viola

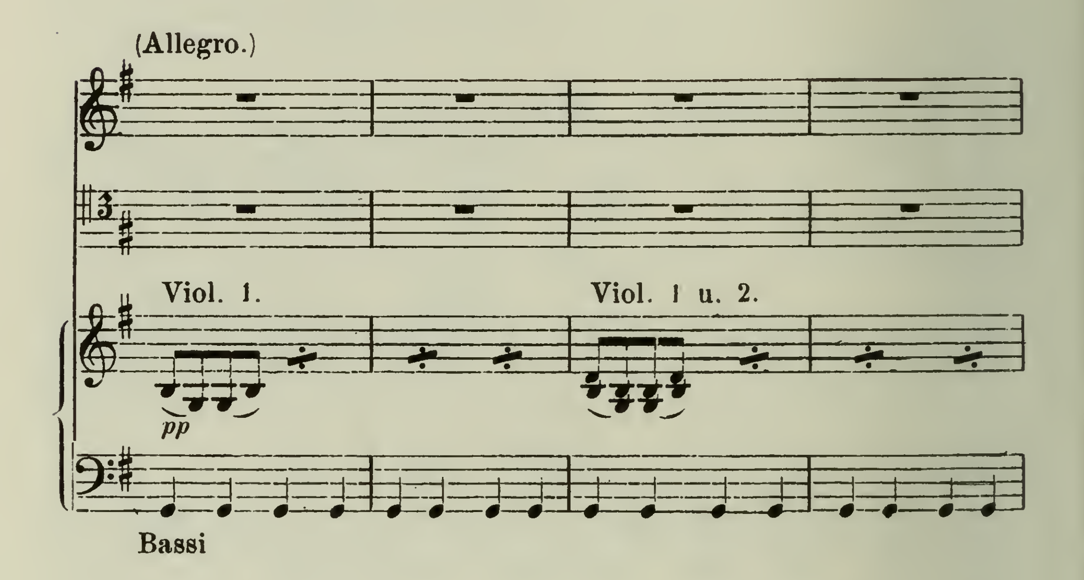

Gu - te Göt - ter, blickt her-
Gu - te Göt - ter — — —
in das Grab. Gu - te
Fag.


ab, seg - net un - sre rei - nen Trie-be, seg-net
Göt-ter, blickt her - ab, seg - net ih - re rei - nen
Fag.
un - sre rei - nen Trie-be, e-wig treu sei un - sre
Trie-be, e - wig, e - wig treu sei eu - re

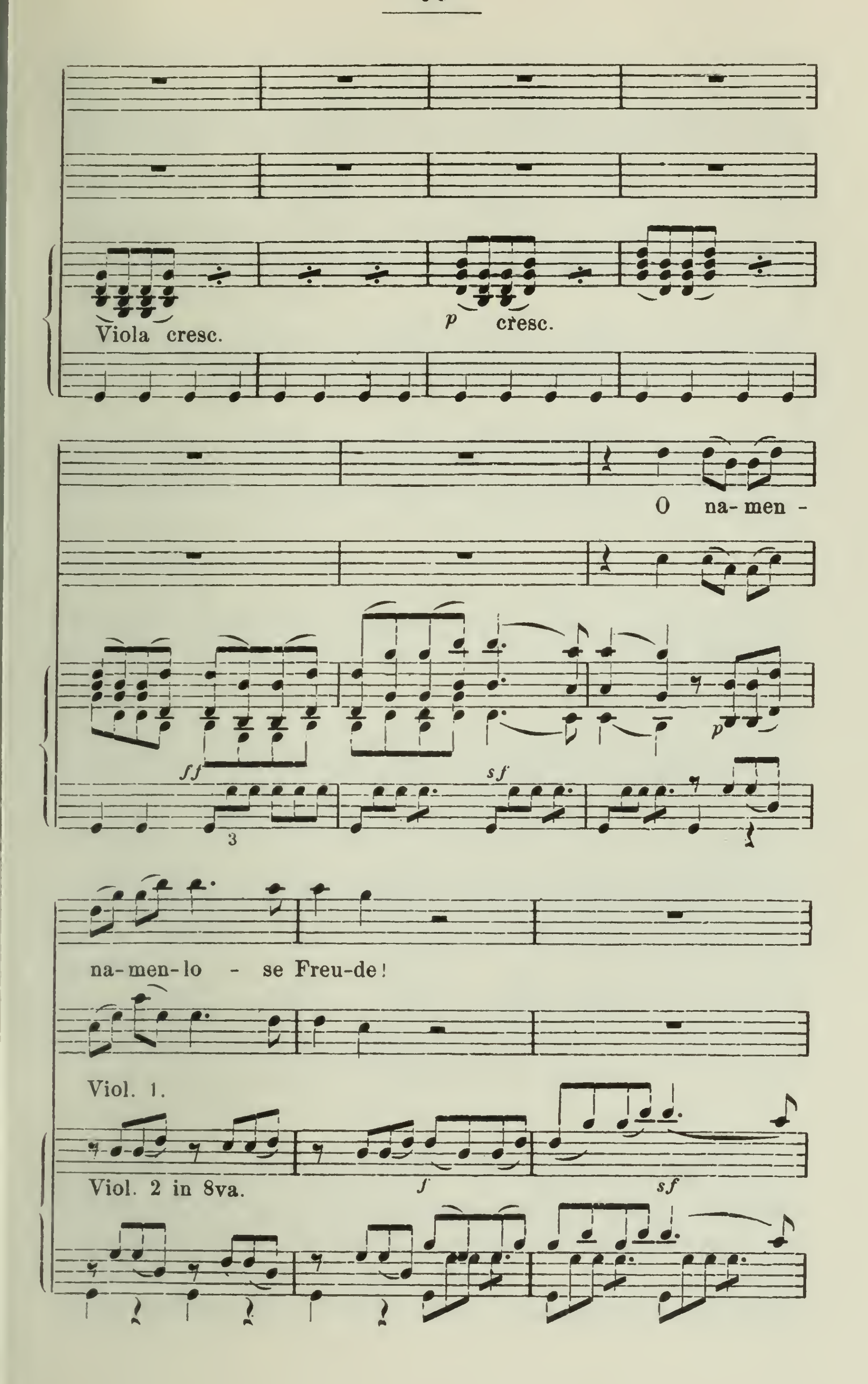

Lie- be, e - wig treu bis in das Grab,
Lie - be, e - wig treu bis in das Grab,
bis in das Grab, e - wig treu bis in das
e - wig

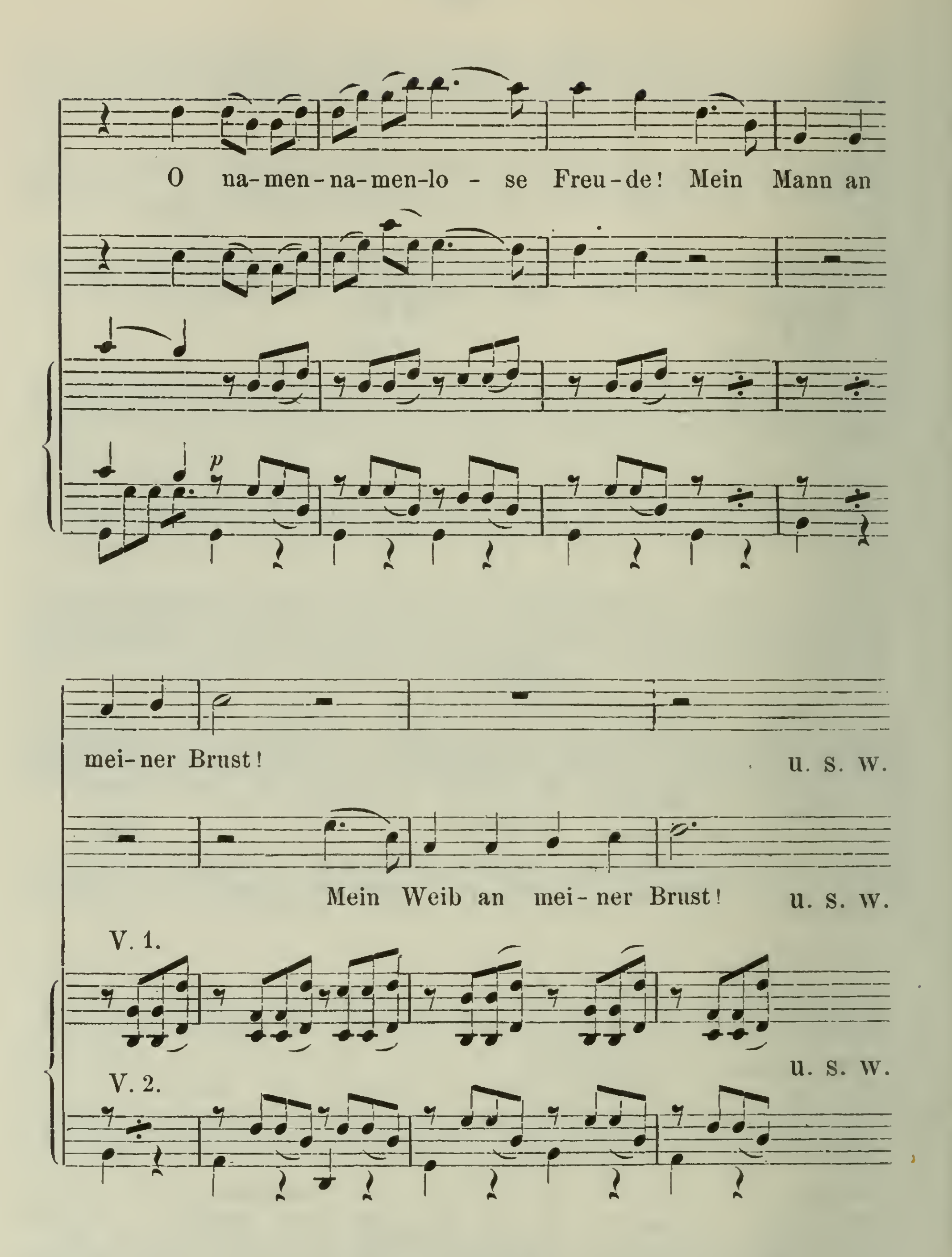

Grab
Nie war ich so froh wie heu
treu.
Gu - te
Viol. 2.
Vcll.
Nie war ich so froh wie heu - te,
u. s. w.
te, nie wie heu - te,
u. s. w.
Göt-ter, blickt her - ab.
u. s. w.
Viol. 1 u. 2.
Vcll.
u. s. w.

Die Aehnlichkeit des Anfangs dieses Terzetts mit dem Anfang des Duetts: »O namenlose Freude!« zwischen Leonore und Florestan in der ersten Bearbeitung der »Leonore« vom Jahre 1805 springt in die Augen. Erwähntes Duett beginnt in dieser Bearbeitung so*):



*) Dieser Anfang ist einer alten, von Beethoven revidirten Abschrift entnommen, welche sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. Zu verweisen ist auch auf den von O. Jahn bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegebenen Clavierauszug der »Leonore«. Ein ebenda im Jahre 1810 erschienener (vergriffener) Clavierauszug ist nach der zweiten Bearbeitung vom Jahre 1806 gemacht. Hier ist das Duett bedeutend (von 213 auf 121 Takte) gekürzt und geändert; die Hauptpartie, die in der ersten Bearbeitung dreimal vorkommt, kommt hier nur zweimal vor; im Anfang, etwa bei den ersten 50 Takten, stimmen beide Bearbeitungen ziemlich überein. In der dritten, unter dem Namen »Fidelio« bekannten Bearbeitung erstrecken sich die Aenderungen auch auf den Anfang des Duetts und auf das Hauptthema, so dass diese Bearbeitung am wenigsten zu einer Vergleichung geeignet ist.


Viola cresc.
p cresc.
O na- men -
ff
sf
p
3
na- men- lo - se Freu-de!
Viol. 1.
Viol. 2 in 8va.
f
sf



Die Hauptthemata beider Stücke stimmen, eine Note ausgenommen und abgesehen von der Begleitung, in allen Theilen und in allen Elementen, die als wesentlich zu betrachten sind (Takt- und Tonart, zu Grunde liegende Figuren und Motive, melodische Tonfolge u. s. w.), überein. Der einzige Unter-

schied betrifft die im Duett auf die kurze Silbe »O« fallende Note *d*, welche das Terzett nicht hat. Doch ist dieser Unterschied nicht so bedeutend, dass dadurch die Melodie eine andere würde. Es ist eine metrische Verschiedenheit, die sich lediglich durch die äussere Beschaffenheit des Textes erklärt und die im rhythmischen Zusammenhange schwindet.

Auch im weiteren Verlauf zeigt sich Uebereinstimmendes. So finden wir das Motiv,



welches Leonore und Florestan singen, erst zur Hälfte, dann aber vollständig, jedoch in anderer Lage und durch Wechselnoten etwas verändert, im Terzett bei den Worten »Gute Götter, blickt herab« u. s. w. wieder.

Vergleicht man die Hauptthemata beider Stücke, wie sie sich zu den ihnen unterliegenden Worten, diese nur nach ihrer äusseren Beschaffenheit betrachtet, verhalten: so kann man bemerken, wie natürlich und wie von selbst im Terzett die Worte »Nie war ich so froh wie heute« u. s. w. sich ihrer Melodie unterlegen; dass aber die ungewöhnliche Wiederholung einer Worthälfte (»namen-namenlose«) und die Hervorhebung einer nebentonigen Silbe (die dritte Silbe im Worte »namenlose«) im Duett nicht für eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Melodie und Wort sprechen. Diese Erscheinung bekräftigt die Annahme, dass das Terzett (oder Quartett) früher geschrieben wurde, als das Duett; denn dass Beethoven die Stelle aus der »Leonore« in ein anderes Werk hinübergenommen habe, ist nicht denkbar*).

Andere Unterschiede betreffen die rhythmische Ordnung und das Verhältniss zum Text in seinem Zusammenhange.

Im Terzett wird das Thema nur von den Singstimmen gebracht und einmal wiederholt. Im Duett aber wechseln wiederschlagartig Orchester und Singstimmen in der Wiederholung des Themas ab, so dass letzteres viermal vorkommt

*) Zu verweisen ist auch auf Thayer's Biographie II, 281, 398 f.

und den Singstimmen, nachdem sie es einmal gehabt und bevor sie es wiederholen, eine Pause zufällt. Im Terzett ist die Pause nicht. Die Liebenden singen hier ohne Unterbrechung zwei ihrem Inhalte nach zusammengehörende Verse: dann schweigen sie. Im Duett wiederholen Leonore und Florestan mit dem Hauptthema auch die erst gesungenen Worte »O namenlose Freude!«; dann theilen sie sich im Text; dann vereinigen sie sich wieder.

Die beiden Stücken gemeinsame Form ist die Rondoform. Das Terzett ist im Ganzen primitiver und einfacher gestaltet, als das Duett. Im ersten Theil des Terzetts entwickelt sich alles, was dem ersten Solo des Porus bis zum Wiedereintritt des Themas folgt, hauptsächlich aus vorhergegangenen Motiven und Sätzen. Im Duett treten neue Zwischensätze und Motive ein. In den folgenden Theilen beider Stücke ist hauptsächlich der thematische Inhalt ihrer ersten Theile verwendet; wesentlich Neues tritt weder hier noch dort hinzu. Das Duett ist in Folge der grösseren Ausdehnung seines ersten Theils auch länger, als das Terzett.

Betrachtet man nun die Stücke im Ganzen, vergleicht man sie nicht nur nach ihrem äusseren Wesen, sondern auch nach ihrem musikalischen Inhalte: so wird man nicht anstehen, dem Duett den Vorzug zu geben. Beiden Stücken liegt eine Empfindung zu Grunde: die Freude. Aber diese Empfindung hat im Duett einen leidenschaftlicheren Ton und stärkere Ausdrucksmittel gefunden, als im Terzett*). Die Ausdrucksmittel

*) Lesenswerth ist, was einige ältere Schriftsteller über den Ausdruck der Freude durch musikalische Mittel geschrieben haben. Die Stellen, an die wir hier denken, sind geschrieben, als wenn ihre Verfasser das Duett aus Beethoven's »Leonore« vor Augen gehabt hätten. Mattheson schreibt S. 16 seines Vollkommenen Capellmeisters: »Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden cörperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist. Da z. E. die Freude durch Ausbreitung unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünfftiger und natürlicher Weise, dass ich diesen Affect am besten durch weite und erweiterte Intervalle aus-

des Duetts sind derart. sie sind der Lage der Singenden und dem Inhalt der Worte so angemessen, dass wir uns nicht denken können, wie sie in gleicher Weise im Terzett hätten zur Anwendung kommen können. So mag man die Pause bedeutsam finden, welche eintritt, nachdem Leonore und Florestan die Worte »O namenlose Freude!« einmal gesungen haben. Soll man darin den Ausdruck einer die Gatten bis zur Athemlosigkeit überwältigenden Freude erkennen? Der Lage angemessen erscheint es ferner, dass Leonore und Florestan wenig Worte singen und die einmal gesungenen Worte wiederholen. Wahre Freude braucht wenig Worte, denn — Gedanken stehen zu fern. Die im weiteren Verlauf bei dem Worte »Lust« eintretende Fermate und dann das Uebergehen in ein langsames Zeitmass können als Ruhe- und Sammelpunkte der die Gatten beherrschenden Empfindung betrachtet werden. Alle diese Ausdrucksmittel hat das Terzett nicht. Die Liebenden wiederholen keins von den Worten, mit denen sie ihre erste Freude kundgeben. Nach ihrem Gesang bittet Porus die Götter um ihren Segen, worüber die Liebenden, indem sie in Porus' Worte einstimmen, ihre Freude vergessen. Ein Ruhepunkt tritt nirgends ein: die einmal eingeschlagene Bewegung geht gleichmässig fort.

Zeichnet sich nun das Duett vor dem Terzett durch einen höheren Schwung im Ausdruck der Empfindung aus, so folgt von selbst, dass das Duett anders gesungen und vorgetragen werden muss, als das Terzett. Die Verschiedenheit des Vor-

---

drücken könne. Weiss man hergegen, dass die Traurigkeit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, dass sich zu dieser Leidenschaft die engen und engesten Klang-Stuffen am füglichsten schicken«. In Marpurg's Kritischen Briefen (Band 2, S. 273) steht: »Es kommen alle Tonlehrer, von welchen besonders der braunschweigische Patriot nachgelesen werden kann, in der Vorschrift der Art des musikalischen Ausdrucks, darinnen überein, dass . . . . die Freude eine geschwinde Bewegung, eine lebhafte und triumphirende Melodie, in welcher die weitern Klangstuffen vorzüglich gebraucht werden, und einen herrschenden consonirenden Grund der Harmonie erfordert«.

trags muss sich nun auch auf das beiden Stücken gemeinsame Hauptthema erstrecken. Man wird für das Hauptthema des Duetts einen leidenschaftlicheren, einen mehr accentuirten, anschwellenden, für das des Terzetts, bei gleich schnellem Tempo, einen mehr gleichmässigen Vortrag verlangen. Wodurch wird aber die Verschiedenheit des Vortrages und der Auffassung bewirkt? Die verschiedene Wirkung kann nicht ausgehen von den Eigenschaften, welche den Anfängen beider Stücke gemeinsam sind: sie kann nur ausgehen von den Besonderheiten, welche das eine Stück hat, das andere nicht hat. Die Anfänge der Stücke unterscheiden sich aber nur in zwei Dingen: 1) in den erwähnten musikalischen Ausdrucksmitteln, und 2) im Text. Nun sind aber erstere, nämlich die Ausdrucksmittel, welche das Duett vor dem Terzett auszeichnen, nicht so beschaffen, dass sie der im Duett zur Darstellung gelangenden höheren Freude ausschliesslich eigen wären, sondern es sind musikalische Ausdrucksmittel überhaupt. Eben dieselben Mittel sind zur Symbolik anderer und anderartiger Empfindungen berechtigt. Leonore und Florestan wiederholen die einmal gesungenen Worte und theilen sich dann im Text: das thun Papageno und Papagena auch. Leonore und Florestan wiederholen nach einer Pause ein Thema in gleicher Lage und mit gleichen Worten: das kommt in komischen Singduetten häufig vor*) u. s. w. Der besondere Vortrag, den wir für das Hauptthema des Duetts verlangen, kann also nicht von jenen Mitteln der musikalischen Gestaltung, sondern nur von dem andern, übrigbleibenden Factor ausgehen. Dieser Factor ist der Text: die Worte sind es, deren Inhalt und die Vorstellungen, welche sie hervorrufen. Im Terzett sehen wir ein Pärchen, das ohne viele Mühe zum Heirathen gelangt und uns ziemlich gleichgültig lässt. Im Duett sehen wir vor einem tragischen Hintergrunde ein Ehepaar, welches nach langer

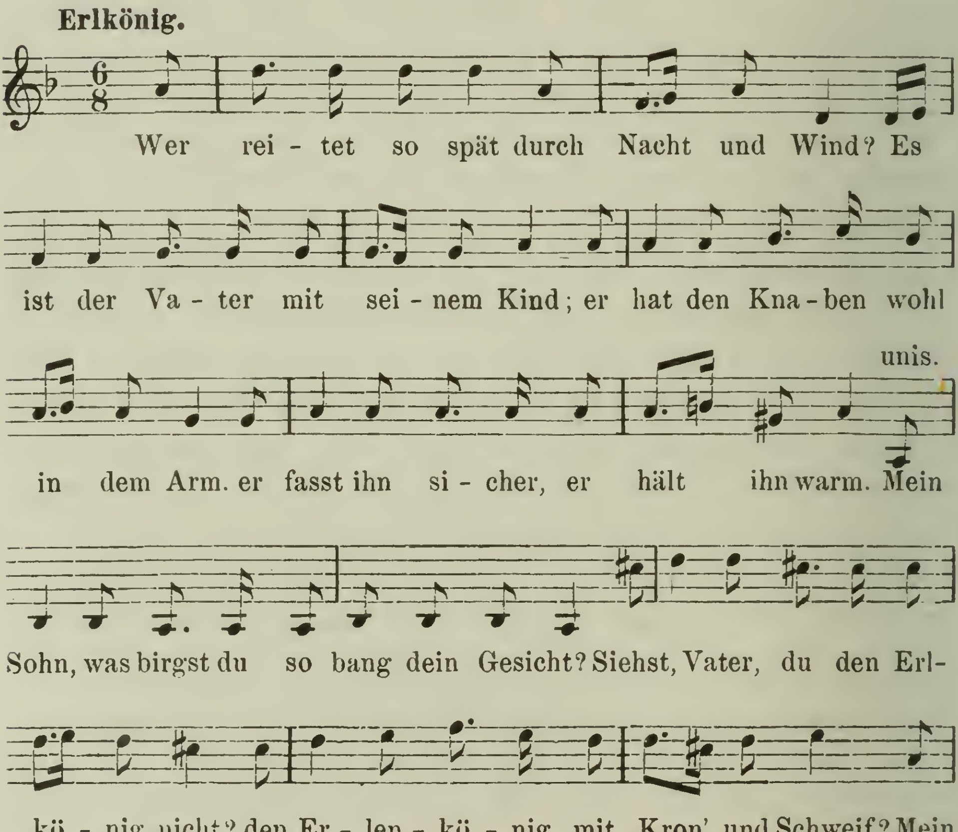
*) Von andern Beispielen können genannt werden: die letzte Arie der gläubigen Seele in J. S. Bach's Matthäus-Passion: »Mache dich mein Herze rein«; der Chor der Priester Dagon's in Händel's Samson: »Erschallt Trompeten hehr und laut«; die dritte Arie der Constanze in Mozart's Entführung u. s. w.

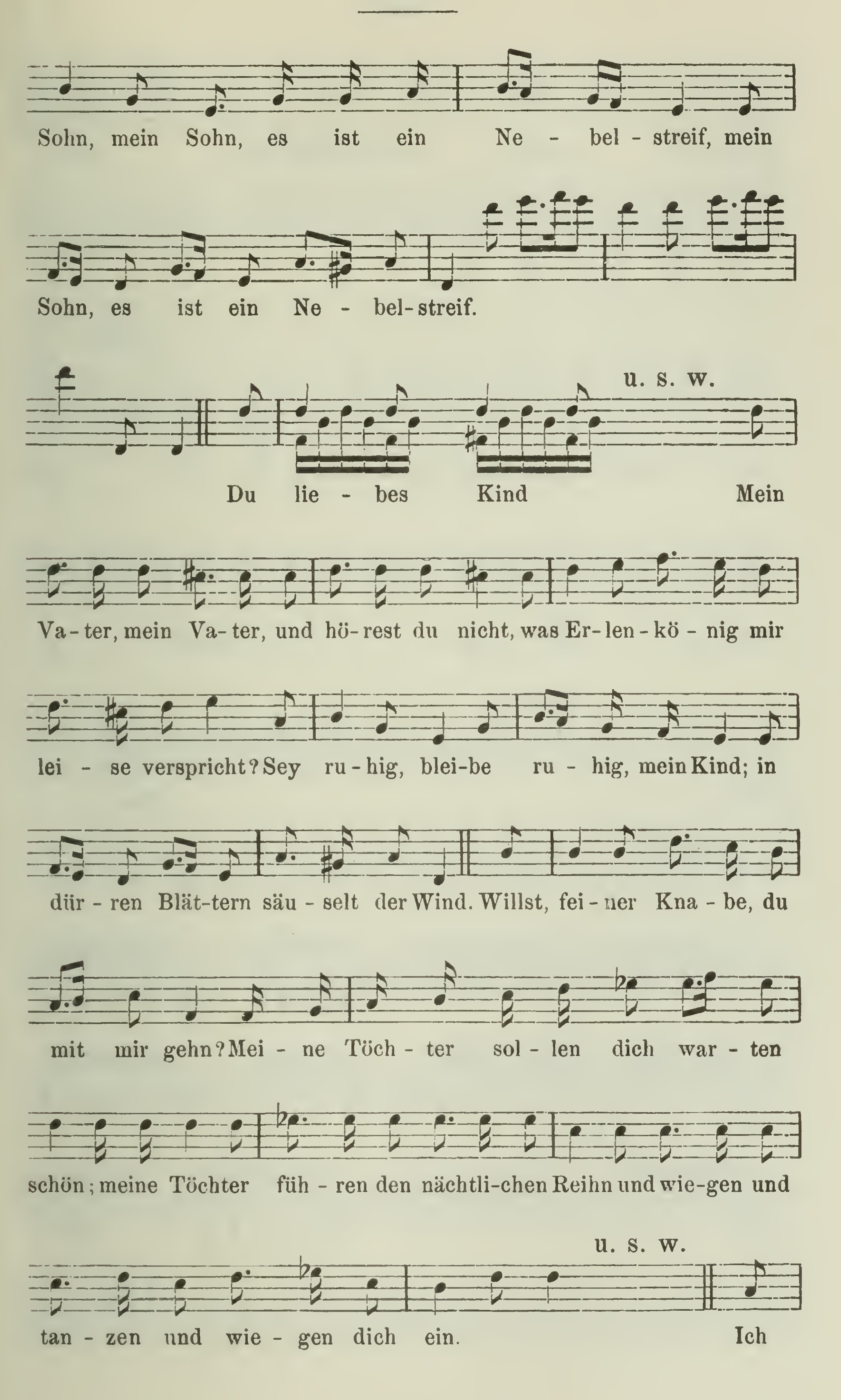
Trennung sich wiederfindet und unsere Theilnahme an seiner Freude erregt. Die Freude, gehoben durch den Gegensatz der Leiden Florestan's und durch die aufopfernde Liebe Leonorens, ist hier ihrem Grade nach eine höhere, ihrer Art nach eine reinere, als dort im Terzett. Die Vorstellung von der Lage, in welcher sich Leonore und Florestan befinden, wirkt ein auf unser Auffassungsvermögen und bestimmt uns, der Melodie den jener Lage gemässen Ausdruck zu geben. Und so hat uns die Parallelstelle Gelegenheit gegeben, die Abhängigkeit des musikalischen Ausdrucks von dem Inhalt eines Textes zu beobachten.

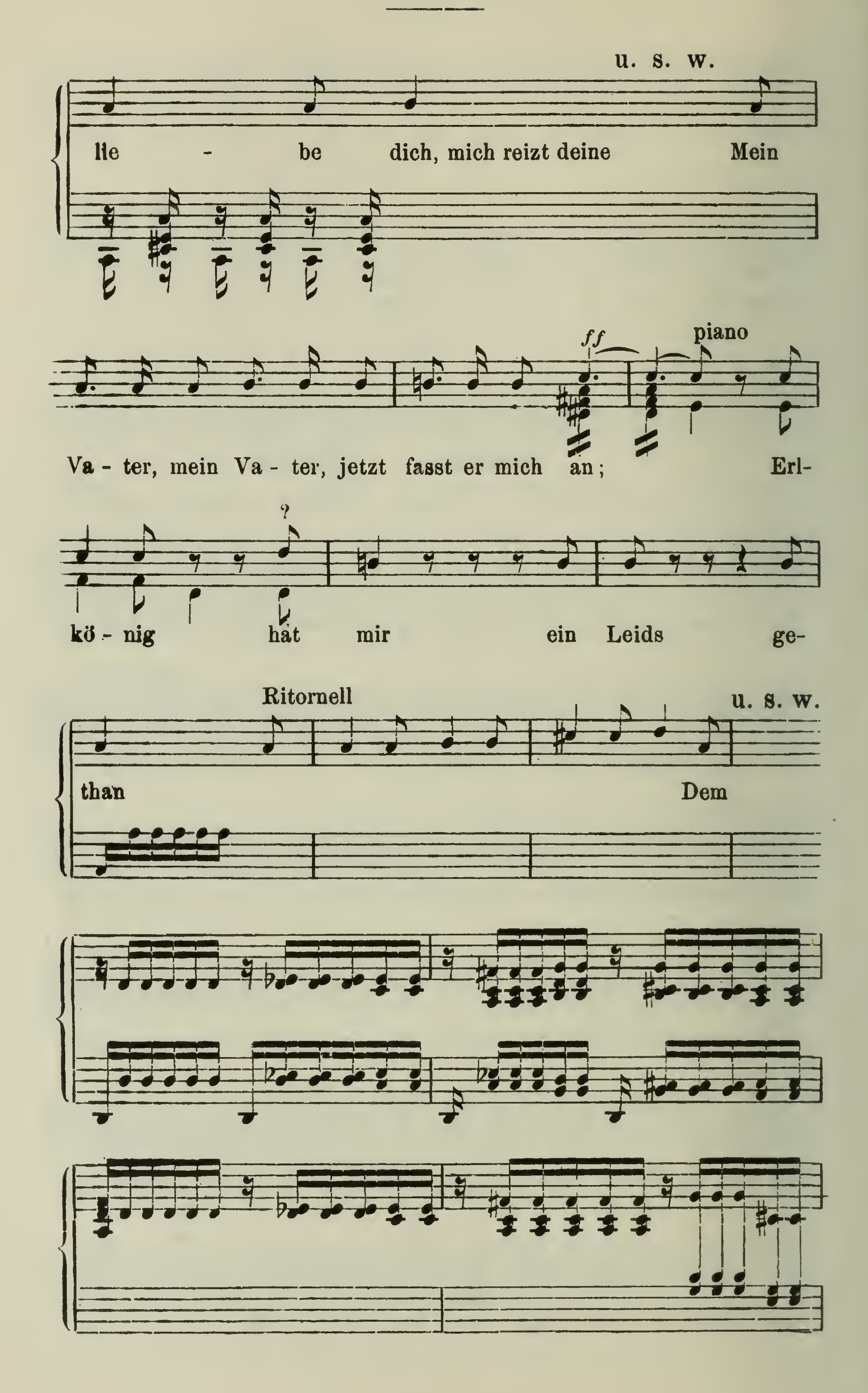
XXIII.

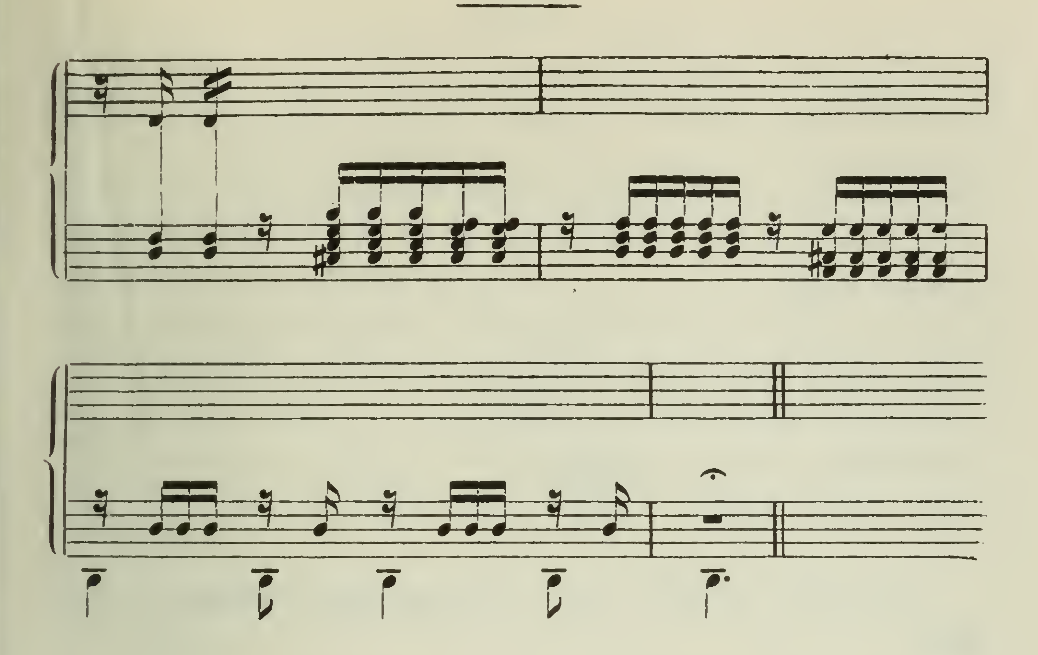
Skizze zu Goethe's Erlkönig.

Der folgende Entwurf befand sich früher im Besitz des Componisten Dessauer und ist jetzt im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Handschrift nach mag er der Zeit zwischen 1800 und 1810 angehören.




Sohn, mein Sohn, es ist ein Ne - bel - streif, mein
Sohn, es ist ein Ne - bel-streif.
u. s. w.
Du lie - bes Kind
Mein
Va-ter, mein Va-ter, und hö-rest du nicht, was Er-len-kö - nig mir
lei - se verspricht? Sey ru-hig, blei-be ru - hig, mein Kind; in
dür - ren Blät-tern säu - selt der Wind. Willst, fei-ner Kna - be, du
mit mir gehn? Mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten
schön; meine Töchter füh - ren den nächtli-chen Reihn und wie-gen und
u. s. w.
tan - zen und wie - gen dich ein.
Ich


u. s. w.
lie - be dich, mich reizt deine
Mein
ff
piano
Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich an;
Erl-
?
kö - nig hat mir ein Leids ge-
Ritornell
u. s. w.
than
Dem

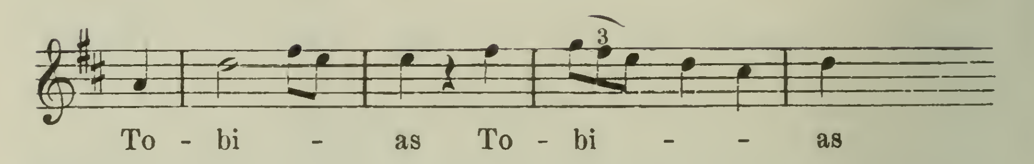


XXIV.

cresc. - - - -.

Beethoven schreibt (um 1816) an den Verleger T. Haslinger:

Bester!



Füllet den Zwischenraum aus, wenn ihr mich aber schändlich loben werdet, so werd ich mit der Wahrheit herausrücken — Beifolgend die *Correct.* Ich bitte gefälligst nachdem die Fehler corrigirt sind mir noch morgen zuzuschicken. Ich bitte allzeit nach *cres* = = = diese Art Strichelchen nicht zu vergessen. Gehabt euch wohl

Euer etc. etc. etc.
Beethoven.

[Adresse:]
An des Herrn Tobias
Hass u. die Herren lin
wie auch ger
wohl u. übel gebohren
allhier.

Dieser Brief liefert den Beweis, dass die nach einem *cresc.* stehenden kurzen Striche, wie man sie häufig in Beethoven's

Compositionen (ungefähr vom Jahre 1806 oder von Op. 59 an*) findet, mit Absicht gemacht sind. Es scheint, dass Beethoven von den Strichlein Gebrauch machte, um bei längeren Stellen theils ein allmähliges und gleichmässiges Schwellen des Tones anzudeuten, theils das Ende des Stärkerwerdens genau zu bezeichnen. Sehr oft mündet das *cresc.* - - - - in einem *f* oder *ff*. Dann ist die Bezeichnung gleichbedeutend mit einem *crescendo poco a poco sin al forte* u. s. w. Zur Veranschaulichung folgen hier aus den früher (S. 18) erwähnten geschriebenen Orchester-Stimmen einige Stellen, wo Beethoven die vom Abschreiber weggelassenen (einfachen oder Doppel-) Striche selbst hinzugefügt hat.

Aus der 6. Symphonie.

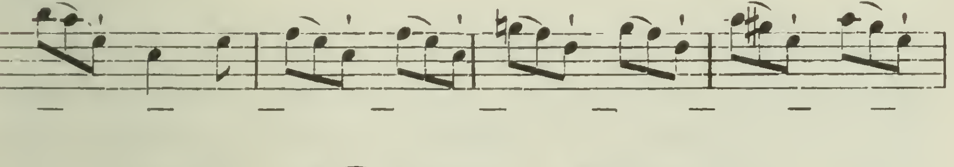




Aus der 7. Symphonie.



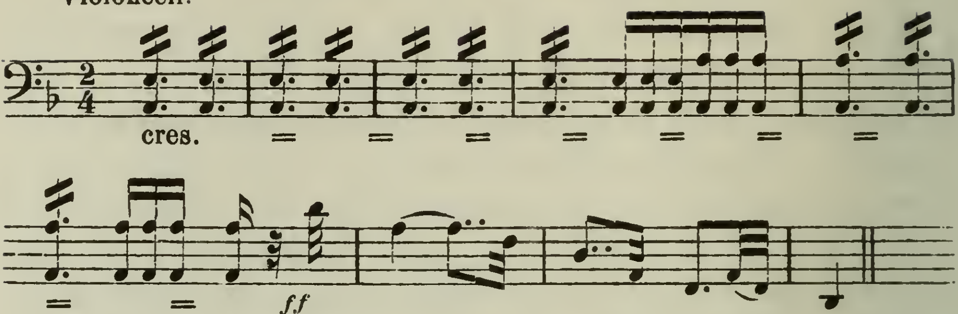






*) In den zwei ersten (bisher mit Nr. 2 und 3 bezeichneten) Leonore-Ouverturen v. J. 1805 und 1806 finden wir die Striche noch nicht; wohl aber in der dritten, mit Op. 138 bezeichneten, von der früher (S. 60 f.) nachgewiesen wurde, dass sie nicht, wie bisher angenommen, im Jahre 1805, sondern im Jahre 1807 geschrieben wurde.

Aus der 9. Symphonie.



Zuweilen geht das *cresc.* - - - - in ein plötzliches *p* über, z. B. ganz am Schluss der Sonate Op. 90. Das blosse *cresc.* (ohne Striche) kommt meistens bei kürzeren Stellen vor und bezieht sich dann oft nur auf einige Noten, so dass es einem *rf (rinforzando)* gleich kommt. Man kann aber bemerken, dass sowohl in früheren als in späteren Compositionen die blosse Bezeichnung »*cresc.*« es oft zweifelhaft lässt, bis zu welcher Note das Crescendo gehen soll. Beispielsweise kann verwiesen werden auf einige Stellen im Trauermarsch der Sonate Op. 26, im Adagio der Sonate Op. 106 u. a. m.

Dass die Strichlein, wenn auch seltener, auch nach einem *diminuendo* vorkommen, ist selbstverständlich. Im 3. Satz der 7. Symphonie vermitteln sie z. B. den Uebergang von einem *p* zu einem *ppp*.

XXV.

Punkte und Striche.

Wenn man ältere Original-Ausgaben Beethoven'scher Werke durchsieht und sie mit neueren Ausgaben vergleicht, so wird man bemerken, dass in der Regel dort zwei verschiedene Zeichen des (kürzeren) Abstossens der Töne, nämlich durchgehends sowohl Punkte (· · · ·) als Striche (' ' ' '), hier aber durchgehends entweder nur Punkte oder nur Striche vorkommen. Dieser Erscheinung, dass in den neueren Ausgaben jene Verschiedenartigkeit in der Bezeichnung aufgehoben ist, mag die Ansicht zu Grunde liegen: es sei eine Unterscheidung der Punkte und Striche zum Verständniss oder zur genauen Ausführung Beethoven'scher Musik nicht nöthig. Diese Ansicht steht und fällt mit dem Beweise, dass Beethoven einen Unterschied machte zwischen Punkt und Strich, und dass er damit eine verschiedene Spiel- oder Vortragsweise andeuten wollte. Zur Führung dieses Beweises ist zunächst Folgendes mitzutheilen.

In den im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen, von Beethoven durchgesehenen und corrigirten Orchester-Stimmen zur Symphonie in A-dur finden sich nicht wenige Correcturen, welche Spielart, Bogenbezeichnung und dergl. betreffen*). In einer ersten Violin-

---

*) Beethoven hatte ein wachsames Auge auf die Stimmen. In einer ersten Violin-Stimme hatte Jemand bei zwei Stellen Zeichen (><><) gemacht. Beethoven bemerkt mit Rothstift und in grosser Schrift das erste Mal: »*NB.* Dies sind >< von einem Esel, wo man jedoch die Spuhr von hat«. Das andere Mal bemerkt er: »Dieses >< hat wieder ein Esel gemacht«. Wem Beethoven die langen Ohren zutraute, ist nicht bekannt. Die Stimmen wurden bei den ersten Aufführungen der Symphonie im December 1813 gebraucht. Vgl. S. 21.

Stimme hatte der Copist eine Stelle des zweiten Satzes so geschrieben:

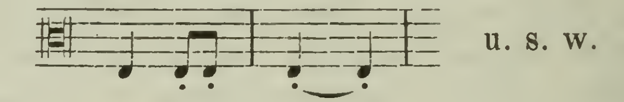


Beethoven ändert mit Bleistift die über den Achtel-Noten stehenden Punkte in Striche um, so dass die Stelle nun so aussieht:



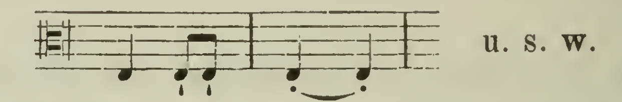
Dann macht er, wahrscheinlich zur Notiz für seine collationirenden Gehülfen, durch einige Zeichen am Rande (+ ' ') auf die Aenderung aufmerksam. In einer Viola-Stimme kommt derselbe Fall vor.

Der Copist hatte (Takt 5 ff.) geschrieben:



u. s. w.

Beethoven ändert:



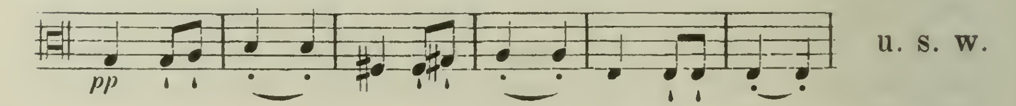
u. s. w.

und macht am Rande die Zeichen: + ' ' Später (Takt 19 ff.) schreibt der Copist:



u. s. w.

Beethoven ändert die Stelle so:



u. s. w.

Am Rande bemerkt er:

und:

\+ weg den

Aehnliche Aenderungen finden sich bei andern Stellen und in andern Stimmen.

Nun ist Folgendes zu erwähnen. Beethoven schreibt im Jahr 1825 an Carl Holz, welcher die Durchsicht einer Abschrift des eben vollendeten Quartettes in A-moll übernommen hatte, u. a.:

»Wo über der Note · (ein Punkt), darf kein ' (Strich) statt dessen stehen und so umgekehrt — es ist nicht gleichgültig und — « u. s. w.*)

Aus jenen Correcturen und aus dieser Briefstelle geht hervor, dass Beethoven, wenigstens vom Jahre 1813 an, einen Werth auf die Unterscheidung der Punkte und Striche legte. Gleich authentische Beweise, dass das schon früher geschehen, lassen sich jetzt nicht beibringen. Wenn man nach einigen alten Drucken urtheilen darf, so kann man nicht zweifeln, dass Beethoven schon um 1800 die Zeichen unterschied.

Nun ist zu fragen: welchen Unterschied in der Ausführung verband Beethoven mit der verschiedenen Bezeichnung? Beethoven konnte die Zeichen nicht anders nehmen, als sie ihm geboten wurden; seine Deutung konnte keine andere sein, als die zu seiner Zeit in Wien und anderwärts übliche. Um diese zu erfahren, wird es rathsam sein, solche Schriften zu Rathe zu ziehen, welche entweder damals ein allgemeines Ansehen hatten, oder deren Verfasser in Wien lebten und in einem näheren Verhältniss zu Beethoven standen.

Wir lassen zuerst einige Clavierspieler sprechen. Clementi sagt in seiner im Jahre 1801 erschienenen »*Introduction à l'art de toucher le Piano-Forte*«, dass man die Noten, die mit

*) Der Brief ist im Besitz der Erben Gustav Petter's in Wien. Zuerst veröffentlicht wurde er in. Gassner's »Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine«, Bd. 4, S. 361.

Strichen oder mit Punkten bezeichnet sind, abstossen solle (*qu'il faut les pointer ou piquer*), jedoch die letzteren weniger als die ersteren. In der von Friedrich Starke um 1820 herausgegebenen »Wiener Pianoforte-Schule«, zu welcher auch Beethoven Beiträge lieferte*), werden dreierlei Arten des »Stossens oder Staccatos« unterschieden: 1) der kurze scharfe Stoss, welcher mit Strichen bezeichnet wird, und wo jede Note den vierten Theil ihrer Geltung erhalten soll; 2) der halbscharfe Stoss, wo die Noten mit Punkten bezeichnet werden und die Hälfte ihrer Geltung erhalten sollen: 3) der tragende Stoss (*appoggiato*), welcher mit Punkten unter oder über einem Bogen (. ͡. . .) bezeichnet wird, und wo jede Note den dreivierten Theil ihrer Geltung erhält. Carl Czerny, der mit Beethoven von 1801 an in musikalischen Dingen viel verkehrte, sagt mit andern Worten ganz dasselbe wie Fr. Starke. Ein Citat aus seiner Pianoforte-Schule wird nicht nöthig sein.

Anders wie die Clavierspieler, welche Punkt und Strich direct auf die Dauer oder Kürzung der Noten beziehen, nehmen die Spieler von Streichinstrumenten Punkt und Strich zunächst als Zeichen einer gewissen Strichart, und die Spieler von Blasinstrumenten sie als Zeichen eines gewissen Zungenstosses, woraus sich dann der Grad der Kürzung der Noten abnehmen lässt. So schreibt z. B. Johann Adam Hiller Seite 41 seiner im Jahre 1793 erschienenen »Anweisung zum Violinspielen«: »Soll dieses Abstreichen mit einem raschern, mehr getrennten Bogenstriche geschehen, so werden Striche ' ' ' ' über die Noten, oder das Wort *staccato* (das man insgemein durch gestossen verdeutscht) unter dieselben gesetzt. Eine andere Bezeichnung über den Noten mit Punkten · · · · fordert, wenn nicht etwann diese Punkte Striche bedeuten sollen, einen ganz anderen Vortrag, der in der Kunstsprache *punto d'arco* (Stoss mit dem Bogen) heisst. In diesem Falle werden mehrere so bezeichnete Noten auf einen Bogenstrich genommen, und durch

*) Es sind 5 kleine Stücke mit Fingersatz, welche später mit 6 andern Stücken von Beethoven unter dem Titel: »*Nouvelles Bagatelles*« u. s. w. und mit der Opuszahl 112 (auch 119) herauskamen.

einen Ruck mit dem Bogen kurz herausgebracht. Mit diesem *a punto d'arco* kommt überein, wenn über den Punkten noch ein Bogen steht . . . . ; da dann der Unterschied darinne steckt, dass jene Noten mehr getrennt, mit hüpfendem Bogen, diese aber mehr gebunden, mit festem Bogen, und einem gelinden Drucke desselben vorgetragen werden«. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht gleichlautend, werden die Zeichen in fast allen andern Schulen erklärt*). Solche Erklärungsweise kann Zweifel erregen, wenn man weiss, dass die Spiel- oder Strichart in den letzten achtzig Jahren sich nicht gleich geblieben ist**), und dass, abgesehen von der verschiedenen Spielart, die Schulen in der Bezeichnung nicht übereinstimmen. Jedes Bedenken schwindet aber, wenn man eine andere, einfachere Erklärungsart gelten lässt und der Wiener Tradition Glauben schenkt, welche dahin lautet, dass Beethoven, ohne Rücksicht zu nehmen auf Bogenstrich und Zungenstoss, Punkte und Striche in Stücken, die für Streich- oder Blasinstrumente geschrieben sind, nur zur Bezeichnung der Dauer der Töne gebraucht habe, und dass ferner der Strich (') als Zeichen für ein scharfes, kurzes Abstossen, der Punkt (·) als Zeichen für ein weniger kurzes Abstossen zu nehmen sei. Auf Traditionen ist allerdings nicht viel zu geben; allein jene Mittheilung erscheint in doppelter Beziehung glaubwürdig. Erstlich glauben wir gern, dass Beethoven nie ein Blasinstrument im Munde gehabt und sich wenig um Zungenstoss bekümmert habe; dann wird von anderen Seiten versichert, dass er es im Violinspielen nie sonderlich weit gebracht, und dass er bei den Aufführungen seiner letzten Streich-Quartette sich gar nicht um Bogenführung und Strichart der Spieler bekümmert habe.

---

*) Z. B. Leopold Mozart's »Violinschule« (1770) Seite 39 ff.; J. J. Quantz' »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« S. 64 ff., 193 ff. u. s. w.

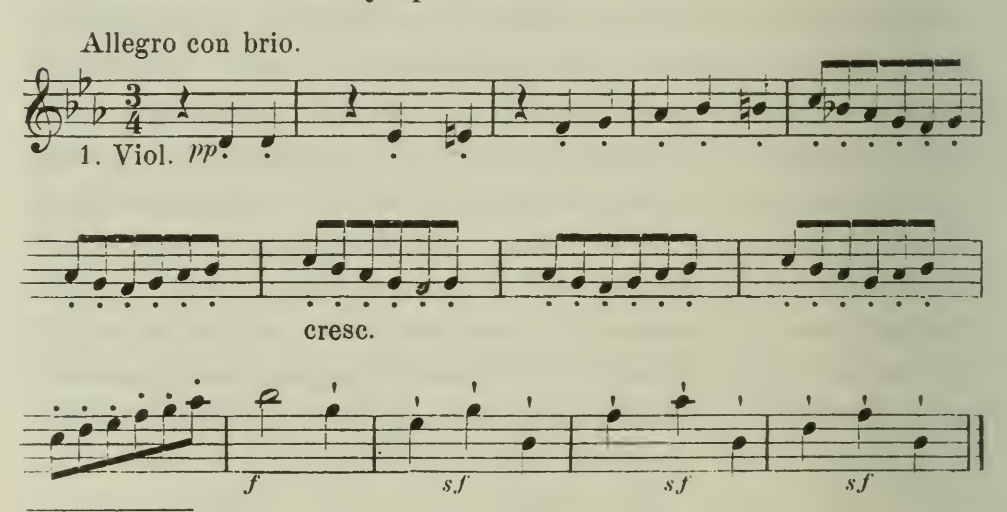
**) So bemerkt z. B. die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung v. J. 1804, S. 730, dass man »früher das Staccato (den scharfen Strich ') mit der Seite des Bogens« ausgeführt habe und »jetzt die Mitte des Bogens« brauche.

Nach allen Mittheilungen ist nicht zu zweifeln, dass eine in Compositionen Beethoven's mit einem Strich bezeichnete Note spitzer oder kürzer gespielt werden soll, als eine mit einem Punkt bezeichnete.

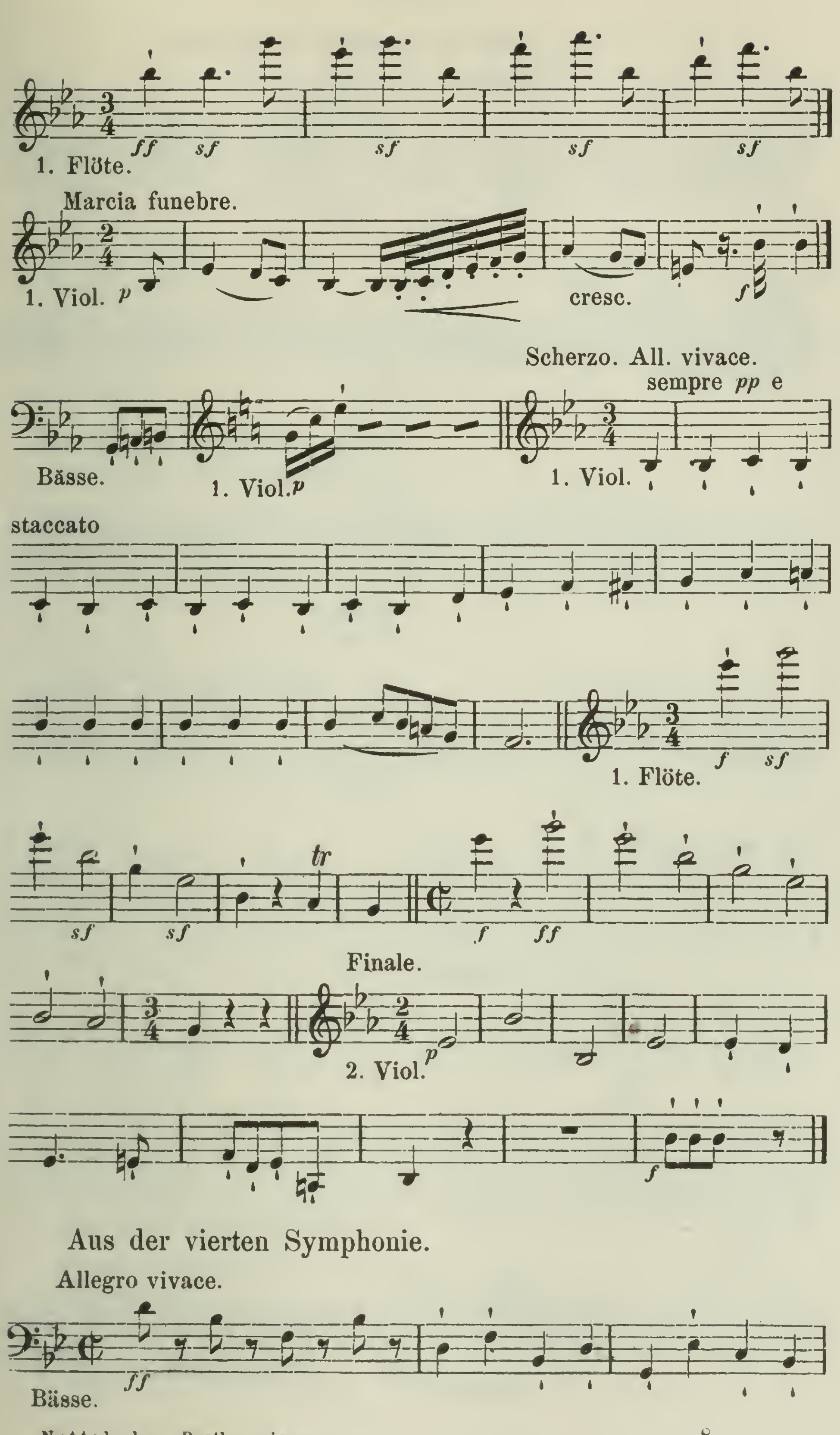
Man kann nun an keine Ausgabe der Werke Beethoven's die Forderung stellen, die Bezeichnung mit Punkten und Strichen überall genau so wiederzugeben, wie sie Beethoven gewollt oder vorgeschrieben hat. Diese Forderung wäre aus verschiedenen Gründen nur zum Theil und nur annäherungsweise erfüllbar*). Ob nun erfüllbar oder nicht: zur Erhaltung der Echtheit der Werke Beethoven's gehört die Beachtung alles dessen, was Beethoven beachtet hat, und sei das auch so geringfügig, wie der Unterschied zwischen Punkten und Strichen.

Man hat versucht, Stellen aus verschiedenen Werken Beethoven's mit der ursprünglichen Bezeichnung, wie sie in Handschriften, alten Ausgaben u. s. w. vorkommt, zu sammeln. Aus dieser Sammlung lassen sich folgende Stellen mittheilen.

Aus der dritten Symphonie.



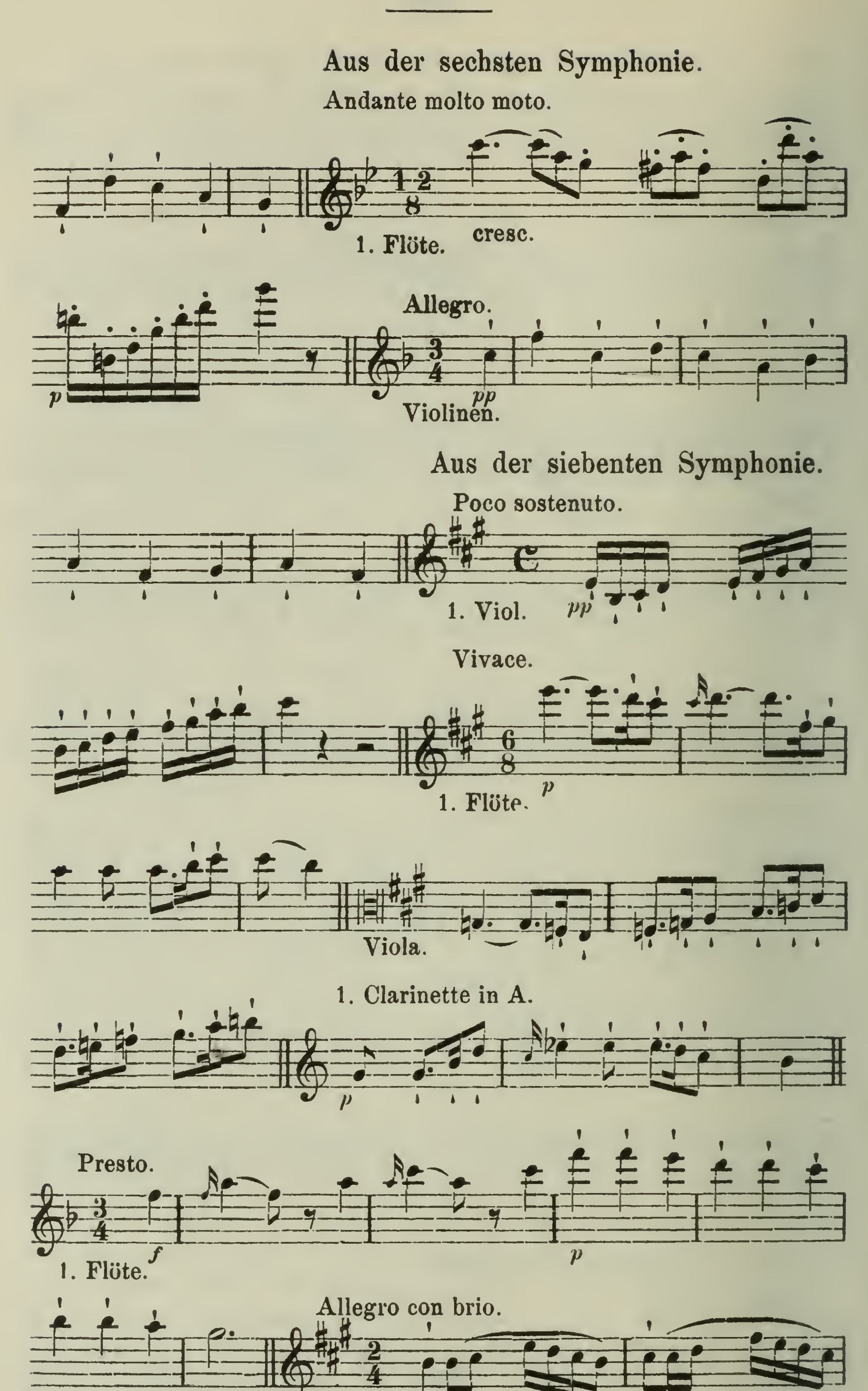
*) Wir rechnen zu diesen Gründen: die Unzugänglichkeit vieler Original-Handschriften, die Ungenauigkeit und Ungleichheit der Bezeichnung in vielen alten Drucken u. a. m. — Von den alten (vergriffenen) Wiener Ausgaben, welche Beethoven selbst corrigirt, sind am sorgfältigsten in Betreff der Bezeichnung die vom *Bureau d'arts;* weniger genau sind die von J. Cappi und Eder; am wenigsten die von Artaria, Mollo und Steiner.



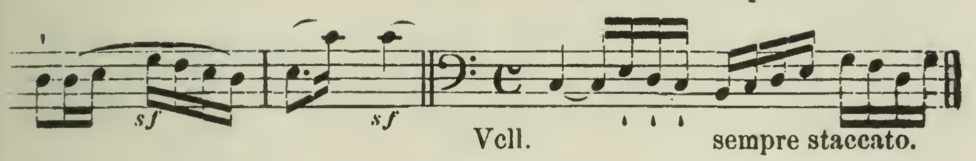
Aus der vierten Symphonie.

Allegro vivace.

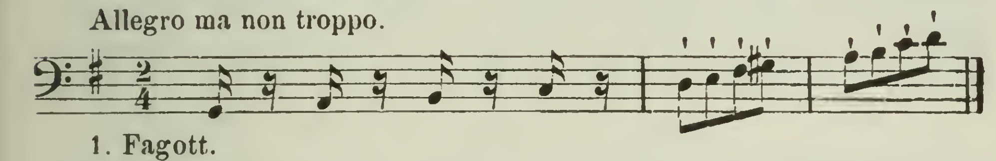
Aus der sechsten Symphonie.



Aus der Ouverture Op. 124.

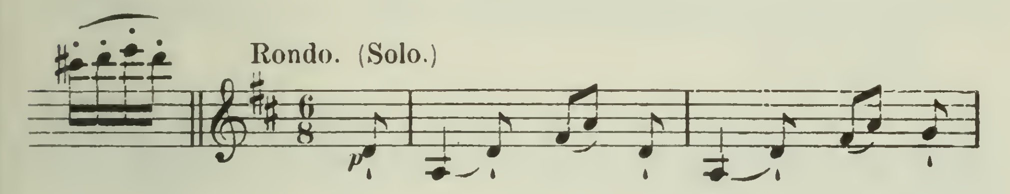


Aus »Fidelio«. (Part. S. 131.)

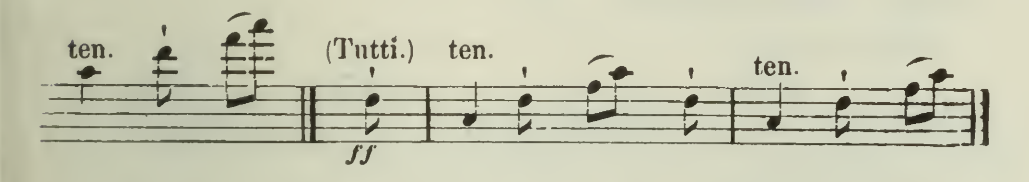


Aus dem Violin-Concert.



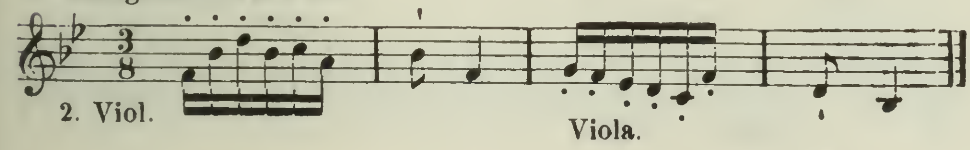






Aus dem Streichquartett Op. 59, Nr. 1.

Allegretto vivace etc.

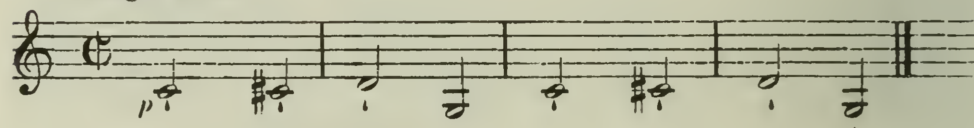


Aus dem Quartett Op. 59, Nr. 2.



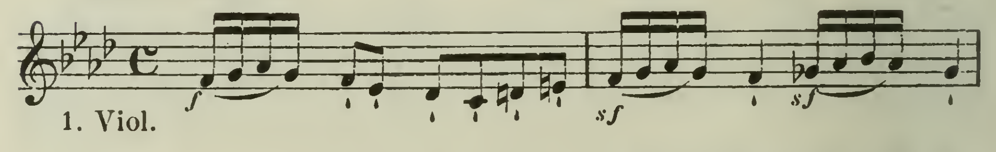
Aus dem Quartett Op. 59, Nr. 3.



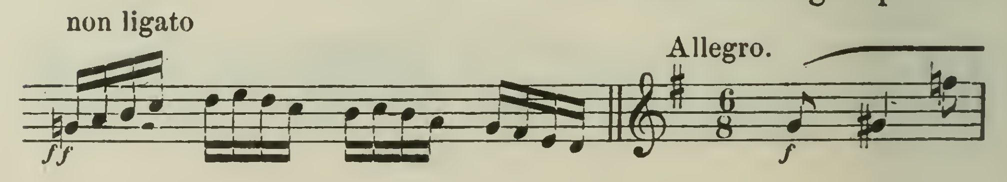


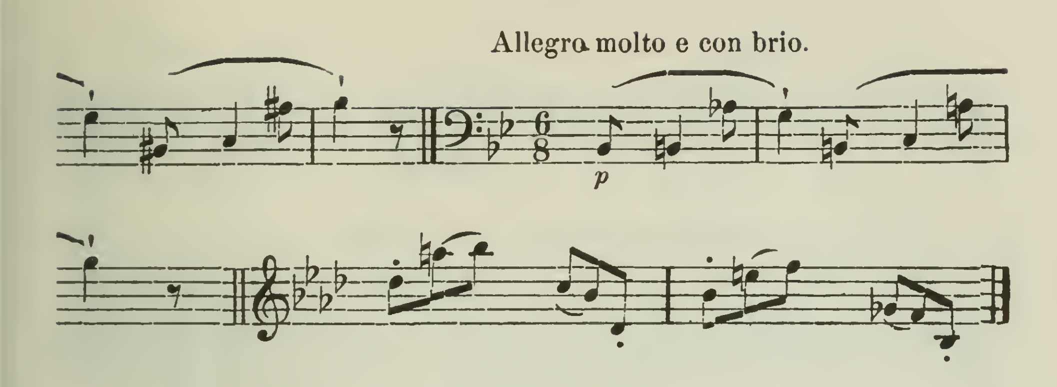
Aus dem Quartett Op. 95.

Allegro con brio.



Aus der Fuge Op. 133.





Aus dem Pianoforte-Concert in C-moll.

Largo.

con sordino.

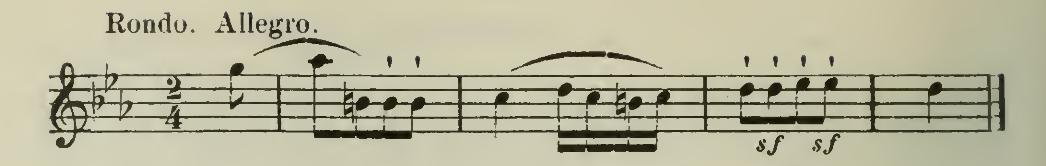
ben marcato.
cresc.

senza sordino

p

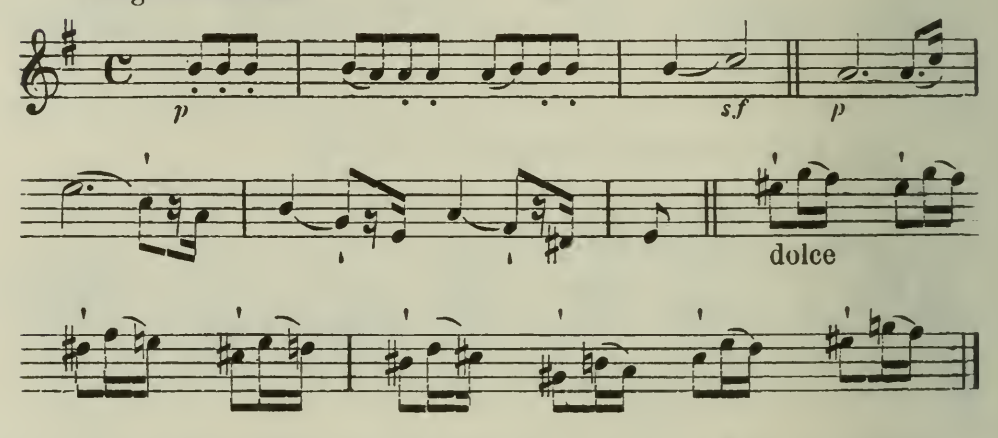
e pianissimo.

Rondo. Allegro.



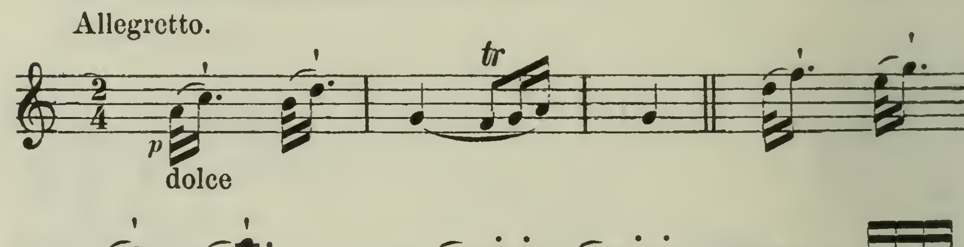
Aus dem Pianoforte-Concert in G-dur.

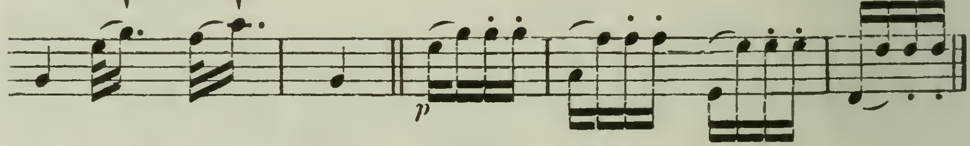
Allegro moderato.



Aus dem Trio Op. 70, Nr. 2.

Allegretto.

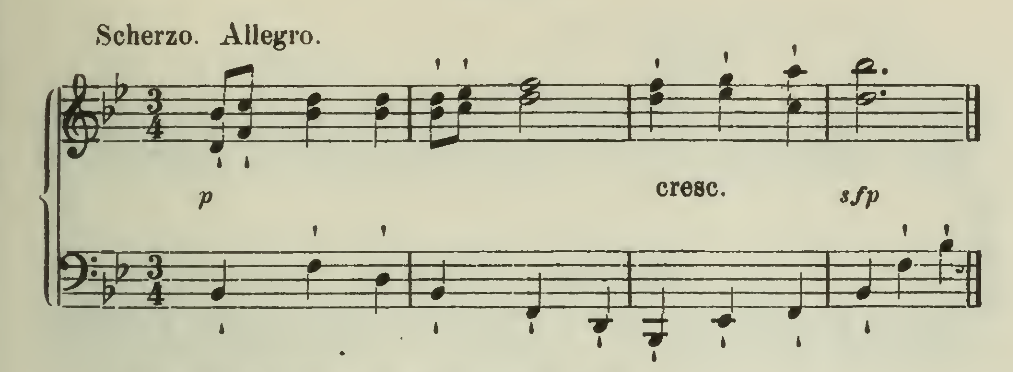




Aus dem Trio Op. 97.

Allegro moderato.





Aus der Sonate für Pianoforte Op. 7.



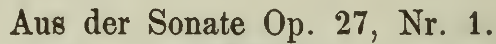


Aus der Sonate Op. 10, Nr. 2.



Aus der Sonate Op. 26.




Aus der Sonate Op. 27, Nr. 1.

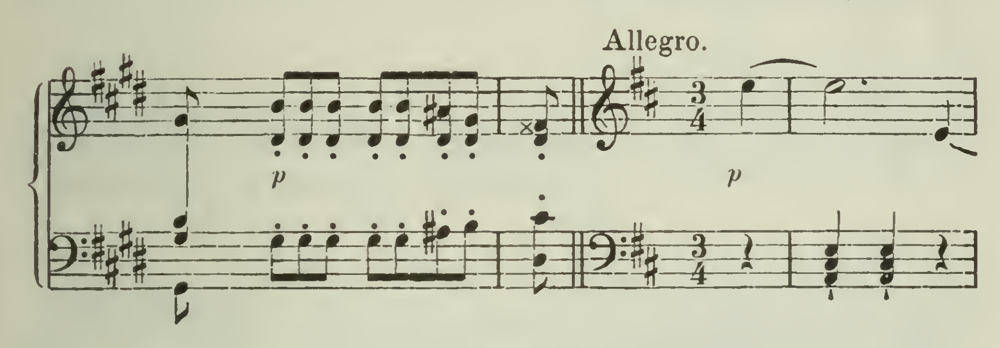


Aus der Sonate Op. 27, Nr. 2.

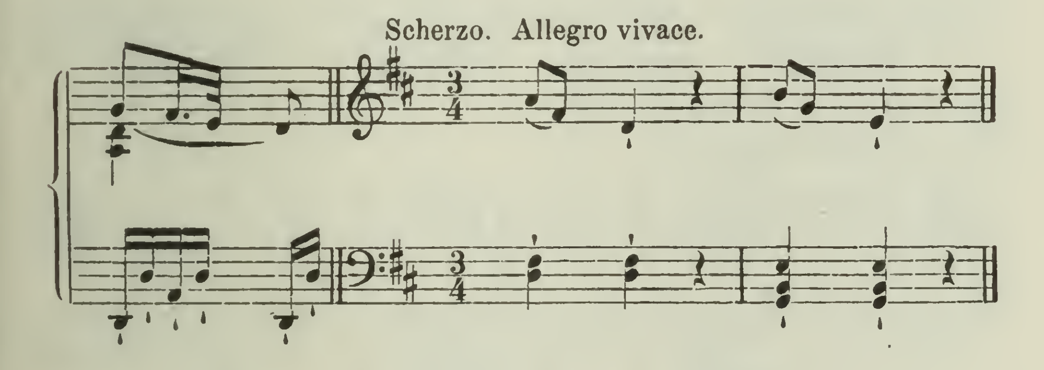




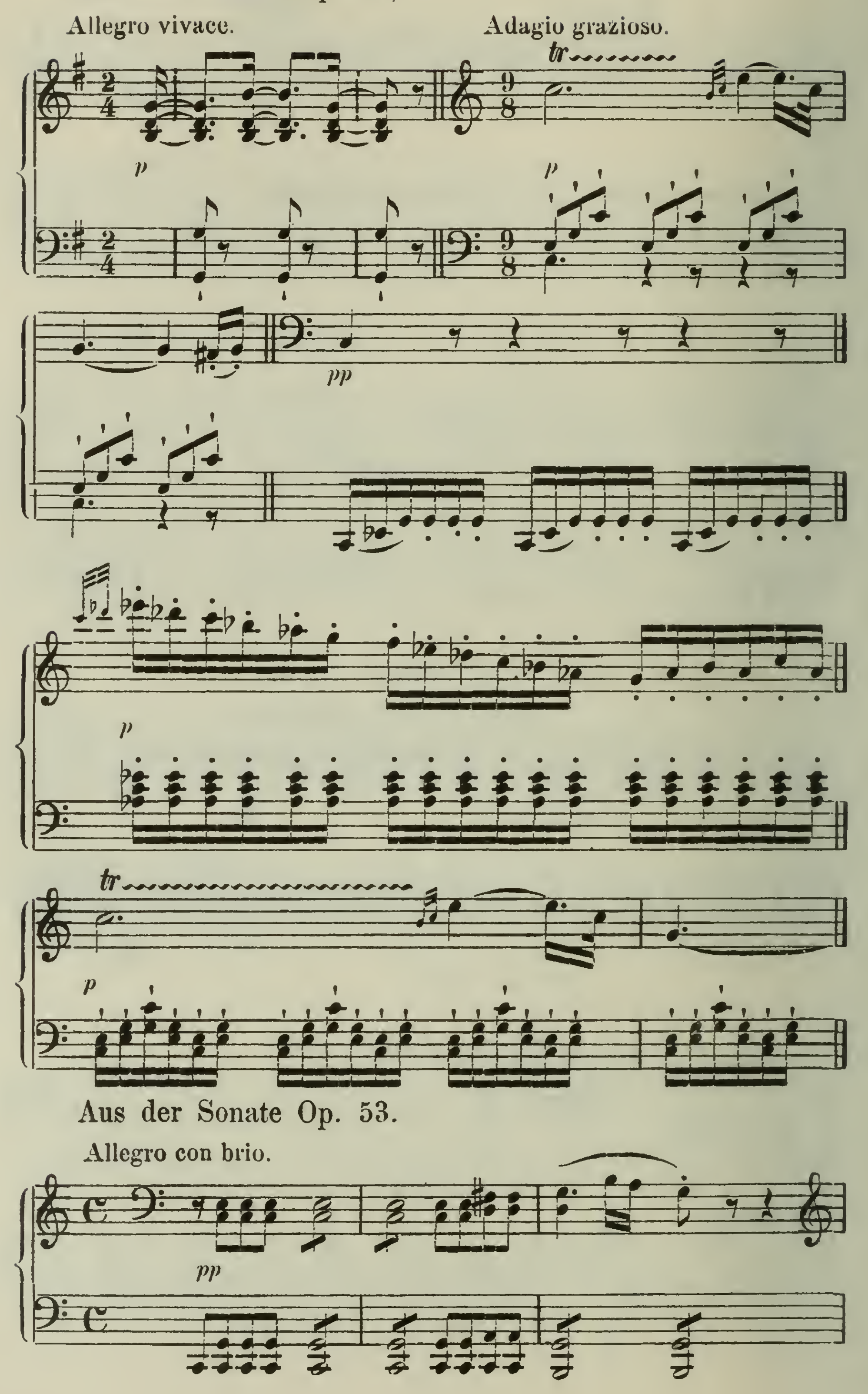
Aus der Sonate Op. 28.

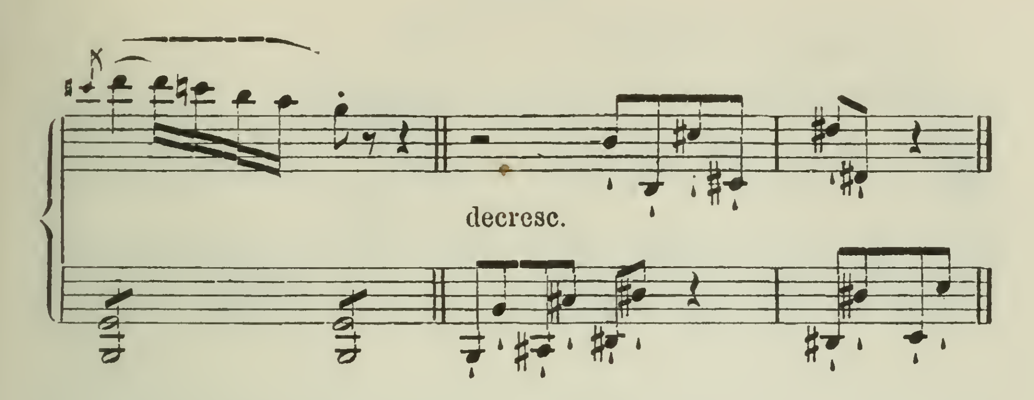






Aus der Sonate Op. 31, Nr. 1.

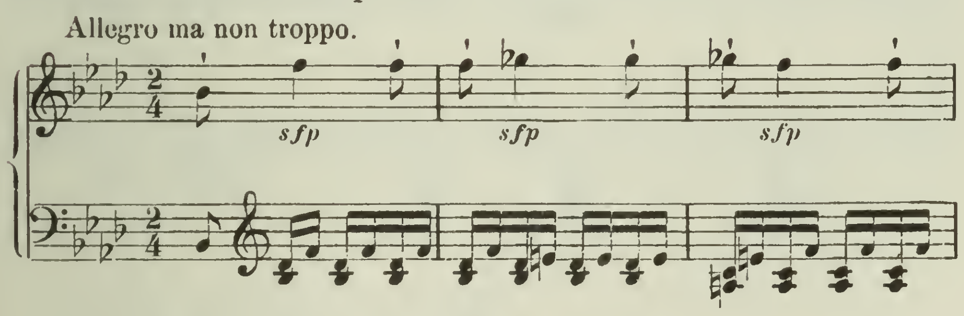




Aus der Sonate Op. 54.

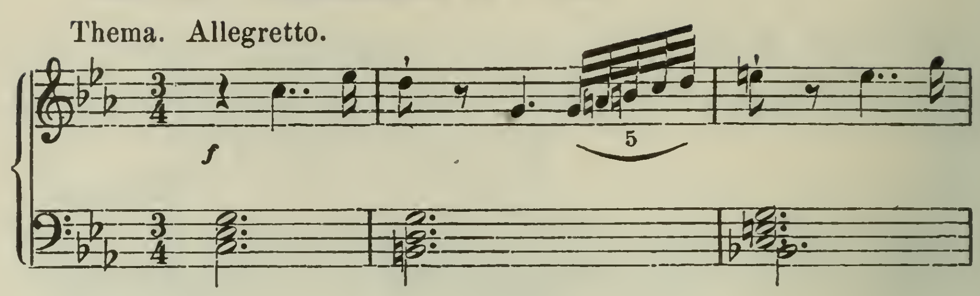


Aus der Sonate Op. 57.

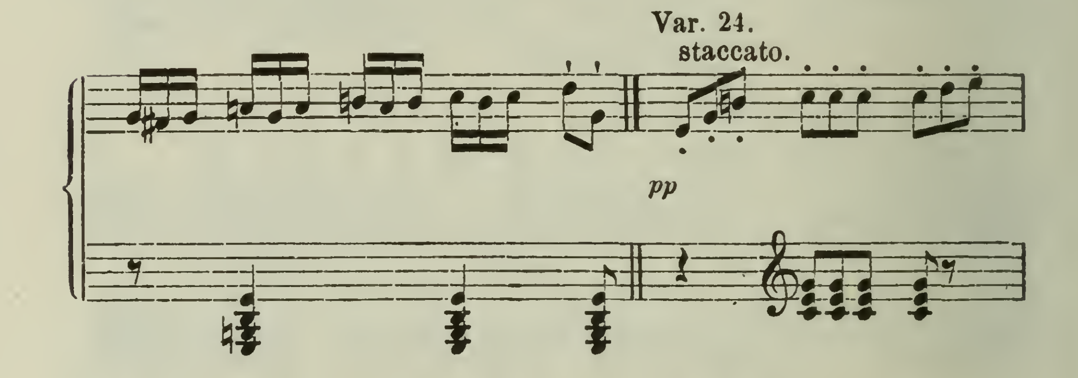




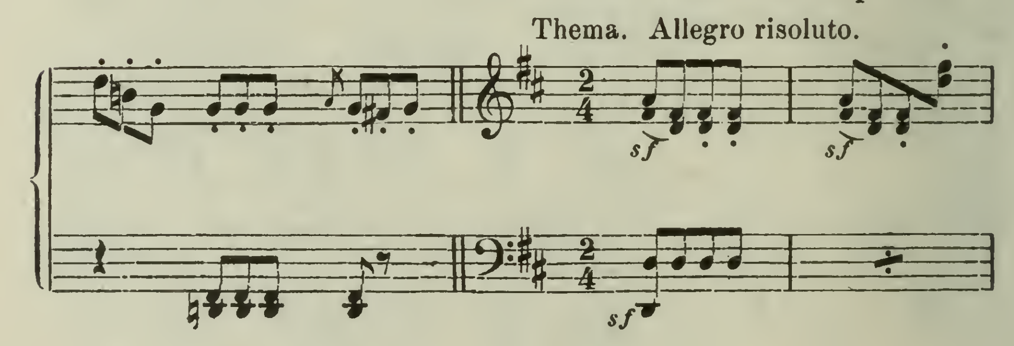
Aus den 32 Variationen in C-moll.

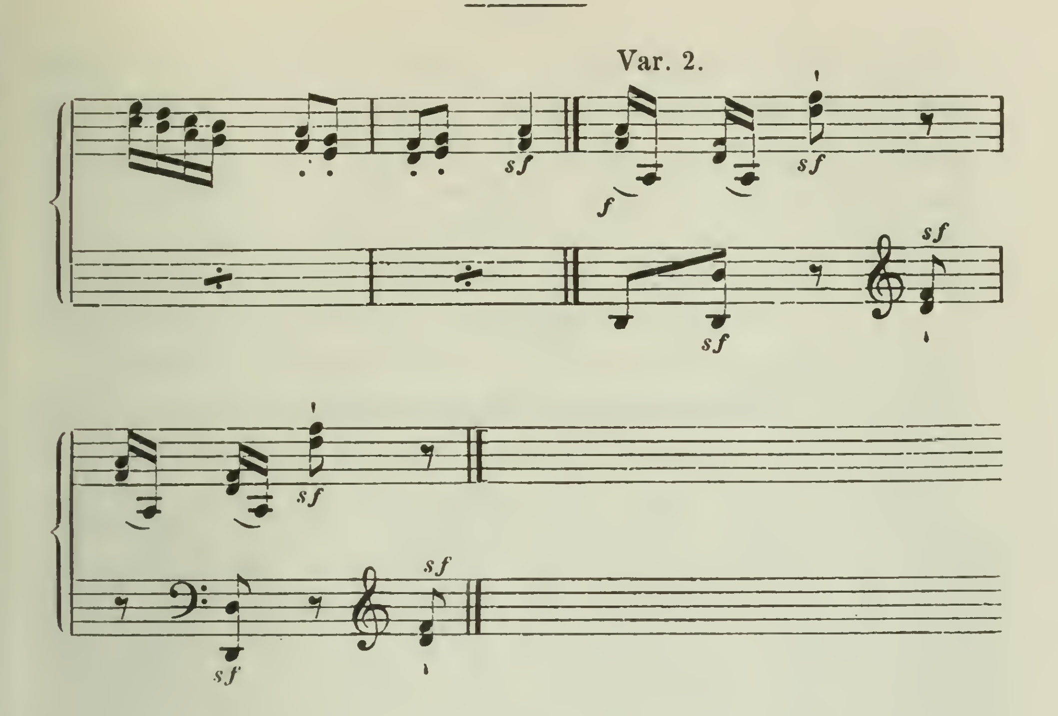






Aus den Variationen Op. 76.




Var. 2.
sf
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf

XXVI.

Metronomische Bezeichnungen.

Als im Jahre 1815 der Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel mit seinem verbesserten Taktmesser, dem Metronom, hervortrat, war Beethoven für dessen Einführung und Verbreitung thätig. Er erklärte sich nicht nur bereit, fortan das Zeitmass seiner Compositionen nach Mälzel's metronomischer Scala zu bestimmen*), und versah auch wirklich einen Theil der bis dahin erschienenen Werke und fast alle in den Jahren 1817 und 1818 geschriebene Compositionen mit metronomischen Bezeichnungen, sondern er empfahl den Metronom sogar zum Gebrauch beim Unterricht**). Dass Beethoven noch in den letzten Jahren seines Lebens Werth auf eine metronomische Tempobezeichnung legte, kann man aus einem Briefe sehen,

---

*) In der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 6. Februar 1817 finden wir Beethoven's Namen unter den Namen anderer »berühmter Meister, welche diese Erfindung gutgeheissen« und sich »verpflichtet« haben, »ihre künftigen Compositionen nach der Scala des Mälzel'schen Metronoms zu bezeichnen«.

**) Die Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom 14. Februar 1818 enthält eine von Ludwig van Beethoven und Anton Salieri unterschriebene Erklärung, welche beginnt: »Mälzels Metronom ist da! — Die Nützlichkeit dieser seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschlands, Englands und Frankreichs ihn angenommen; wir haben aber nicht für unnöthig erachtet, ihn zufolge unserer Ueberzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sey es im Gesange, dem Pianoforte oder irgend einem andern Instrumente, als nützlich, ja unentbehrlich anzuempfehlen. Sie werden durch den Gebrauch desselben auf die leichteste Weise den Werth der Note einsehen« u. s. w.

den er im December 1826 an den Verleger Schott schrieb, und worin es u. a. heisst: »Die Metronomisirung (der Messe) folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig; auch habe ich Briefe aus Berlin, dass die erste Aufführung der (neunten) Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich grossentheils der Metronomisirung zuschreibe«.

Beethoven's Bemühungen um eine metronomische Tempo-Bezeichnung seiner Werke sind nun namentlich durch Schindler in ein falsches Licht gebracht worden. Von dem, was Schindler vorbringt, kann Einiges wahr sein; aber auch nur Einiges. Das Meiste davon ist unwahr und auf so lockerem Grunde gebaut, dass man veranlasst wird, das Wenige, das wahr sein kann, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Schindler sagt (Biographie, 3. Aufl., Th. II, S. 249), dass Mälzel zweierlei verschieden construirte Metronome angefertigt habe, welche bei gleichen Zahlen verschiedene Tempi angeben; dass ein Metronom von der ersten oder grösseren Construction, welcher z. B. auf 60 gestellt werde, langsamer schwinge, als ein auf die gleiche Zahl gestellter Metronom von der zweiten oder kleineren Construction. Diese Behauptung ist unrichtig. Die Mälzel'schen Metronome, mögen sie nun klein oder gross oder wie immer sein, sind alle nach einem und demselben System gebaut. Dieses System besteht darin, dass die Eintheilung der metronomischen Scala auf die Theilung einer Minute begründet ist, d. h. dass die Maschine in einer Minute genau so viel Schläge macht, als die Zahl angiebt, auf welche der Pendel gestellt wird*). Macht er mehr oder weniger Schläge, so geht er nicht richtig, oder es ist kein Mälzel'scher Metronom. Wenn also nun Schindler weiter sagt, die metronomischen

*) »Die metronomische Scale ist auf die Eintheilung der Zeit in Minuten gegründet. Alle diese Nummern (50, 52, 54 u. s. w. bis 160) beziehen sich auf eine Zeitminute; befindet sich das Gewicht bei der Zahl 50, so wird man in einer Minute 50 Schläge erhalten, wenn bei 60, 60 Schläge« u. s. w. (Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1817, S. 42, 50). — »*Ces numéros indiquent le nombre de vibrations du balancier dans une minute. Conséquemment les numéros* 50, 60, 80, 100 *etc.*

Tempo-Bestimmungen bei Beethoven'schen Werken seien theils nach der »langsamer«, theils nach der »schneller« schlagenden Maschine gemacht, und dass in Folge dessen »die Tempi sich nicht mehr genau bestimmen liessen ohne Beisatz, nach welcher der beiden Constructionen die Metronomisirung stattgefunden«: so zerfällt eine solche Behauptung ganz in sich selbst. Schindler führt als Beispiel »die im 3. Jahrzehend bei Steiner u. Comp. erschienene Partitur von der A-dur-Symphonie« an, welche »metronomische Tempo-Bestimmungen von des Autors Hand« enthalte, die »durchweg langsamer« seien, als andere aus früherer Zeit. Nun, eine solche Partitur hat es nicht gegeben. Bei Steiner u. Comp. erschien von der A-dur-Symphonie nur eine Partitur. Sie erschien im Jahre 1816, und hat keine metronomische Bezeichnungen. Als diese Partitur vergriffen war, veranstaltete T. Haslinger eine neue oder zweite Ausgabe. Diese erschien im Jahre 1831*); sie hat metronomische Bezeichnungen, die aber nicht von Beethoven herrühren und, nach Schindler's Worten, desshalb nicht von ihm herrühren können, weil sie nicht durchweg langsamer, sondern zum Theil schneller sind, als die anderen aus früherer Zeit. Zu solchen Unrichtigkeiten gesellt sich noch ein Widerspruch. S. 250 sagt Schindler: »In der That finden sich nur zwei Werke von ihm (Beethoven) selber metronomisirt, und zwar die grosse Sonate Op. 106, dann noch die neunte Symphonie« — und eine Seite früher heisst es, die metronomische Bezeichnung der ersten acht Symphonien sei von Beethoven gemacht**). Schindler erzählt nun, wie Beethoven veranlasst

---

indiquent que si le contre-poids est mis au niveau d'un de ces numéros, le Métronome donne 50, 60, 80, 100 *etc. vibrations ou coups par minute«. (Notice sur le Métronome de J. Maelzel. Mai* 1818, *P.* 5.) — Uebrigens meinen wir überall den laut schlagenden Metronom, den von der besseren Art. Einen solchen besass auch Beethoven.

*) Angeführt ist sie in Hofmeister's Monatsbericht vom November und December 1831.

**) In der ersten Ausgabe seiner Biographie nennt Schindler (S. 213) wieder andere Werke, darunter die Sonaten Op. 109, 110 und 111, welche aber nicht von Beethoven bezeichnet sind. Jedenfalls haben wir hier wieder einen Beweis von Schindler's Unsicherheit.

worden, die schon einmal metronomisirte neunte Symphonie ein zweites Mal zu metronomisiren, und dass er, als er Abweichungen zwischen beiden Aufnahmen bemerkt, voll Unwillen ausgerufen habe: »Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon!« Dass das Resultat der zweiten Metronomisirung ein anderes war, als das der ersten, ist glaublich und wahrscheinlich; jedoch kann bei sorgsamer Aufnahme der Unterschied nicht gross gewesen sein. Auch den Beethoven in den Mund gelegten Worten, in ihrem Zusammenhang genommen, lässt sich wenig oder nichts entgegensetzen. Wenn man aber daraus den Schluss ziehen wollte, Beethoven habe sich damit gegen jede Metronomisirung erklärt: so würde man durch die blosse Thatsache widerlegt werden, dass Beethoven noch acht Tage vor seinem Tode, also jedenfalls eine ziemliche Zeit später. als jene Aeusserung geschehen sein kann, eine metronomische Bezeichnung der neunten Symphonie nach London schickte*).

Gewiss, wer kein Gefühl hat, dem hilft kein Metronom, und dem hilft auch manches Andere nicht. Der Metronom hat es nicht mit dem Gefühl zu thun. Der Metronom ist nur ein Hülfsmittel zur Sicherstellung eines vom Componisten gedachten Tempos. Subjective und geistige Auffassung eines Tonstücks, Nüancirungen in der Bewegung, auf den rhythmischen Bau eines Tonstücks begründete Abweichungen vom absoluten oder normalen Zeitmass u. dgl. können nicht von einem seelenlosen Schlagwerk abhängig gemacht, noch weniger dadurch bestimmt werden. Beethoven hat sich selbst über die begrenzte Sphäre des Metronoms ausgesprochen. In einem im Jahre 1817 an Mosel geschriebenen Briefe heisst es u. a.: »Was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen: Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben:

*) In einem am 18. März 1827 dictirten Briefe an Moscheles heisst es: »Die metronomisirte neunte Symphonie bitte ich der philharmonischen Gesellschaft zu übergeben. Hier liegt die Bezeichnung bei«. Vergl. Schindler's »Biographie« II, 141

Mälzel's Metronom giebt uns hiezu die beste Gelegenheit. Ein Anderes ist es mit den den Charakter des Stückes bezeichnenden Wörtern; solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben«*). Was man gegen den Metronom geltend machen kann, das ist die Unverträglichkeit seiner gleichen Schläge mit eigentlich musikalischem Takt, und die daraus erwachsende Schwierigkeit, das Tempo einer Composition nach einer gleichmässig fortschlagenden Maschine zu bestimmen. Es sind bekannte Erscheinungen, dass es schwer ist, ein Stück durchweg nach einem schlagenden Metronom im Takte zu spielen, und dass wiederholt und zu verschiedener Zeit vorgenommene Metronomisirungen eines Stückes selten ganz übereinstimmen. In diesen Erscheinungen mögen manche Einwendungen, die man gegen den Metronom machen kann und die zum Theil auch Schindler macht, begründet sein. Alle Einwendungen können uns aber nicht so weit führen, dass wir mit Schindler von »des Meisters geringer Werthschätzung des Metronoms« überzeugt werden und uns »vor allen Metronomisirungen warnen« lassen**). Im Gegentheil, wir lassen uns die Meinung nicht nehmen, dass Beethoven den Metronom nicht unter-, aber auch nicht überschätzte, und dass die von ihm herrührenden metronomischen Bezeichnungen der Erhaltung und einiger Beachtung werth sind.

Wir wollen nun die Werke namhaft machen, welche Beethoven mit metronomischer Bezeichnung versehen hat.

Im Jahre 1817 erschien bei S. A. Steiner u. Comp. in Wien ein kleines Heft unter dem Titel: »Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzel's Metronom. Erste Lieferung. Beethoven. Sinfonien Nr. 1—8 und Septett von dem Autor selbst bezeichnet«. (Verlagsnummer: 2811. Das Heft enthält die Bezeichnung aller Sätze der Werke Op. 20, 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92 und 93. Sämmtliche Bezeichnungen sind in die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe der Werke

*) Vgl. Schindler a. a. O. II, 247.

**) Schindler a. a. O. II, 250 ff.

Beethoven's aufgenommen worden. Die Tempo-Bezeichnungen der ersten acht Symphonien sind auch abgedruckt in einer Beilage zur Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 17. December 1817 mit der Ueberschrift: »Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Herrn L. v. Beethoven, vom Verfasser selbst nach Maelzels Metronom bestimmt«. Eine Angabe der Tempi ist also hier überflüssig.

Bald darauf (spätestens 1819) erschien als Fortsetzung ein zweites Heft. Ein Exemplar davon war nicht zu erlangen. Wir haben davon nur Kenntniss durch ein von Steiner u. Comp. im Jahre 1823 ausgegebenes Verlags-Verzeichniss, und dann durch Andeutungen, die sich an verschiedenen Orten zerstreut finden. In erwähntem Verlags-Verzeichniss sind beide Hefte unter der Rubrik »Zeitmass-Verzeichnisse nach Mälzel's Metronome« angeführt wie folgt:

»Beethoven, L. v., Sinfonien Nr. 1—8,
1. Lieferung . . . 10 x.
——————, Quartetten u. Quintetten Nr. 1—11,
2. Lieferung . . . 10 x.«

Das zweite Heft enthielt demnach die metronomische Bezeichnung der Streichquartette Op. 18, 59, 74 und 95, wahrscheinlich auch die der beiden Quintette Op. 4 und 29. Einiges aus beiden Heften wurde aufgenommen in ein »Thematisches Verzeichniss« der Instrumental - Compositionen Beethoven's, welches im Jahre 1819 bei Friedr. Hofmeister in Leipzig erschien mit dem Beisatz: »Mit dessen eigenen Tempobezeichnungen nach Mälzl's Metronome«. Die metronomischen Bezeichnungen, die sich hieraus und aus andern, zum Theil geschriebenen Vorlagen gewinnen liessen, stellen wir, wenn auch unvollständig und mit Zweifeln an der Richtigkeit einiger Angaben, hier zusammen.

1) Quartett in F-dur, Op. 18, Nr. 1. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥. = 54.

2) Quartett in G-dur, Op. 18, Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩ = 96.

3) Quartett in D-dur, Op. 18, Nr. 3. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 120.

4) Quartett in C-moll, Op. 18, Nr. 4. Erster Satz: Allegro ma non tanto, 𝅗𝅥 = 84.

5) Quartett in A-dur, Op. 18, Nr. 5. Erster Satz: Allegro, ♩. = 104.

6) Quartett in B-dur, Op. 18, Nr. 6. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅝 = 80.

7) Quartett in F-dur, Op. 59, Nr. 1. Erster Satz: Allegro, 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: Allegretto vivace e sempre scherzando, ♩. = 56. Dritter Satz: Adagio molto e mesto, ♪ = 88. Vierter Satz: Allegro (beim Thème russe) ♩ = 126; Adagio ma non troppo (Takt 19 vor Schluss) ♪ = 69; Presto (Takt 9 vor Schluss) ♩ = 92.

8) Quartett in E-moll, Op. 59, Nr. 2. Erster Satz: Allegro, ♩. = 84. Zweiter Satz: Molto Adagio, ♩ = 60. Dritter Satz: Allegretto, 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz: (Finale) Presto, 𝅝 = 88.

9) Quartett in C-dur, Op. 59, Nr. 3. Erster Satz: (Introduzione) Andante con moto, ♩ = 69; Allegro vivace, 𝅗𝅥 = 88.

10) Quartett in Es-dur, Op. 74. Erster Satz: Poco Adagio, ♩ = 60; Allegro, 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: Adagio ma non troppo, ♪ = 72. Dritter Satz: Presto, 𝅗𝅥. = 100; Più presto quasi prestissimo, 𝅝. = 100. Vierter Satz: Allegretto con Variazioni, ♩ = 100; Un poco più vivace (zu Anfang der letzten Variation) 𝅗𝅥 = 76; Allegro (die letzten 11 Takte) 𝅗𝅥 = 84.

11) Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz: Allegro con brio, 𝅗𝅥 = 92.

Von andern gedruckten Werken lassen sich nun noch folgende namhaft machen.

1) Neunte Symphonie, Op. 125. Beethoven schickte dem Verleger die metronomische Bezeichnung, als die Partitur schon erschienen war, am 13. October 1826. Veröffentlicht wurden die Tempi in der »Cäcilia« vom December 1826 (Bd. 6, S. 158).

2) Fuge für fünf Streichinstrumente, Op. 137. Das Autograph hat die metronomische Bezeichnung: 𝅗𝅥. = 63.

3) Sonate für Pianoforte in B-dur, Op. 106. Beethoven versah die 1819 bei Artaria in Wien erschienene Ausgabe mit metronomischer Bezeichnung. Auch theilt er sie F. Ries mit in einem Briefe vom 16. April 1819. (S. Wegeler's und Ries' »Biographische Notizen« Seite 148.)

4) Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 112. Eine revidirte Abschrift hat metronomische Bezeichnungen von Beethoven's Hand. (Beim Sostenuto: ♩ = 84; beim Allegro vivace: ♩. = 138.)

5) Opferlied, Op. 121 b. In einer im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen Partitur findet sich zu Anfang von fremder Hand die Bemerkung: »M. M. ♩ = 66 nach des Verfassers Angabe«.

6) Gesang der Mönche (:Rasch tritt der Tod u. s. w.) für drei Männerstimmen. Das Autograph hat angeblich die Bezeichnung: M. M. ♪ = 126.

7) Resignation (:Lisch aus, mein Licht u. s. w.), Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Der erste Druck hat die metronomische Bezeichnung: ♪ = 76.

8) Abendlied unter'm gestirnten Himmel (:Wenn die Sonne niedersinket u. s. w.) für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Das Original-Manuscript ist bezeichnet: »Mälzel's Metronom ♩ = 76«.

9) Kanon auf Mälzel (:Ta ta ta ta u. s. w.). Schindler hat (vgl. seine »Biographie«, 3. Aufl. I, 195) diesen Kanon mit der Bezeichnung »M. M. 72 = ♪« und mit der Bemerkung veröffentlicht, Beethoven habe ihn im Frühjahr 1812 »improvisirt«. Das kann nicht ganz richtig sein. Im Text des Kanons kommt das Wort »Metronom« wiederholt vor: auch kann jene Tempo-Bezeichnung nur auf Mälzel's Metronom gedeutet werden. Nun gab es aber im Jahre 1812 noch keinen »Metronom«: wenigstens hiess der Taktmesser, mit dem sich Mälzel damals beschäftigte, nicht so. Der Taktmesser, mit dem er sich damals beschäftigte, hiess »Chronometer«. Der

Metronom und sein Name kam erst im Jahre 1815 auf*)
Nun ist es wohl möglich, dass der Kanon i. J. 1812 entstand
dann kann aber das Wort »Metronom« nicht darin vorgekommen sein. So, wie wir den Kanon kennen, kann ihn Beethoven frühestens 1815 geschrieben haben. Damit lässt sich Schindler's Angabe (S. 197), er sei um 1818 durch Abschrift in den Besitz des Kanons gekommen, in Einklang bringen. Die angegebene metronomische Bezeichnung aber scheint Schindler dem zweiten Satz der achten Symphonie entnommen zu haben.

Beethoven wollte auch die zweite Messe metronomisch bezeichnen. Er schreibt wiederholt davon an den Verleger Schott in Briefen vom October 1826 bis Februar 1827, scheint aber nicht zur Ausführung seines Vorhabens gekommen zu sein. Auch einige andere Werke, z. B. einige der letzten Pianoforte-Sonaten, sollten eine metronomische Bezeichnung erhalten. Es scheint aber auch daraus nichts geworden zu sein.

Die Anzahl der von Beethoven metronomisirten Werke ist, wie unsere Zusammenstellung zeigt, an sich nicht unbeträchtlich. Dass bei weitem nicht alle Werke bezeichnet sind, ist wohl zum Theil aus der besonderen Beschaffenheit mancher Compositionen, bei denen des oft wechselnden Tempos wegen eine Metronomisirung nicht gut durchführbar ist, zum Theil aus der ganzen künstlerischen Natur Beethoven's zu erklären. Es wird berichtet, dass Beethoven seine Compositionen mit einer gewissen Taktfreiheit vortrug und vorgetragen haben wollte**). Da ist es denn wohl denkbar, dass es ihm nicht

*) In der Wiener Modenzeitung vom October 1816 findet sich S. 566 eine Correspondenz aus Paris, worin es heisst: »Herr Mälzel arbeitet an einem neuen Instrument, welches er *Métronome* nennt«. In der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 23. October 1817 werden »Mälzel'sche Metronome« als eine »neue Erfindung« zum Verkauf angezeigt. In der früher angeführten kleinen Schrift »*Notice sur le Métronome*« heisst es S. 4: »*Le Métronome est connu depuis* 1815«. Auch ist auf allen Mälzel'schen Metronomen, die wir gesehen haben, die Jahreszahl 1815 angebracht.

**) Schindler erzählt (Biogr., 1. Ausg. S. 228): »Was ich selbst von Beethoven vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei

immer zusagte, für etwas Schwankendes eine feste Formel zu suchen, und dass er auch mit Absicht bei manchen Werken eine metronomische Bezeichnung wegliess.

Man wird einen Theil der metronomischen Tempo-Bestimmungen Beethoven's dem Charakter der bezeichneten Stücke nicht ganz angemessen finden. So erscheinen uns namentlich einige symphonische Sätze zu schnell metronomisirt*). Vielleicht ist die Erscheinung durch die Annahme erklärbar, Beethoven habe die Metronomisirung am Claviere vorgenommen und sei hier zu Angaben gekommen, die er im Concertsaal schwerlich vertreten würde. Immerhin können die vorhandenen Bezeichnungen vor Missgriffen schützen und in zweifelhaften oder streitigen Fällen einen Anhaltspunkt bieten. Wenn wir z. B. über das Tempo des zweiten und dritten Satzes der achten Symphonie in Zweifel sind und meinen, der zweite Satz müsse, als eigentliches Scherzo der Symphonie, verhältnissmässig rasch, der dritte Satz aber, als Gegensatz des Scherzos, langsam genommen werden: so verschafft uns der Metronom den schlagenden Beweis, dass Beethoven sich die Viertelnoten im zweiten Satz (Allegretto scherzando ♪ = 88) beinahe dreimal langsamer dachte, als die Viertelnoten im dritten Satz (Tempo di Menuetto ♩ = 126), dass also der zweite Satz der langsamere ist. Beethoven's Bezeichnung des ersten Satzes der Symphonie in C-moll, (Allegro con brio 𝅗𝅥 = 108) entkräftet auch eine Mittheilung Schindler's (Biogr., 1. Ausg. S. 241), nach welcher Beethoven für die ersten fünf Takte ein langsameres, nämlich »dieses Tempo: ♩ = 126, ungefähr ein Andante con moto«, festgesetzt habe. Beethoven würde

---

alles Zwanges im Zeitmasse; ein Tempo rubato im eigentlichsten Sinn des Worts . . . . Seine älteren Freunde versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode [also in der Zeit nach Erfindung des Metronoms] angenommen«. Vergl. auch 3. Ausgabe von Schindler's »Biographie« II, 226 f.; Ries' »Notizen« S. 106.

*) Bei der gar schnellen Bezeichnung des letzten Satzes der vierten Symphonie (Allegro ma non troppo 𝅗𝅥 = 80) ist wohl ein Fehler anzunehmen.

gewiss das wechselnde Tempo, wenn er es gewollt, bei der Metronomisirung angegeben haben.

Von den von Beethoven metronomisirten Clavier-Compositionen lässt sich nur die Sonate Op. 106 namhaft machen. Wenn dieser Mangel fühlbar sein sollte, so kann die von C. Czerny im vierten Theil seiner Pianoforte-Schule unternommene Bezeichnung der Werke für Pianoforte mit und ohne Begleitung einigermassen Ersatz bieten. Wenn auch nicht auf authentische Gültigkeit, so kann diese Bezeichnung doch Anspruch auf einiges Vertrauen machen, namentlich bei denjenigen Werken, von denen wir wissen, dass Czerny sie entweder von Beethoven spielen hörte oder unter seiner Leitung studirte*). Czerny sagt (S. 35 u. 121), er habe sich bestrebt, nach seiner besten Erinnerung überall durch den Mälzel'schen Metronom »das Zeitmass zu bezeichnen, welches Beethoven selber zu nehmen pflegte«. Wer C. Czerny persönlich gekannt hat, wer seine vorzüglich auf das Praktische gerichtete Natur zu beobachten Gelegenheit hatte, der wird ihm die Fähigkeit, sich ein gehörtes Tempo fest einzuprägen, zugetraut, und die Sicherheit bemerkt haben, die er in derartigen, von aussen fassbaren musikalischen Dingen hatte.

Auch der Erfinder des Metronoms kann als Bezeichner herangezogen werden. Beethoven hat bekanntlich im Jahre 1813 für Mälzel's Panharmonikon (ein mechanisches Orchester, aus 720 Pfeifen bestehend u. s. w.) ein Stück Schlacht-Symphonie (genauer: Sieges-Symphonie) geschrieben**). Später hat er das Stück für Orchester bearbeitet und in seine »Schlacht bei Vittoria« (Op. 91) aufgenommen, wo es mit einer vorgesetzten kurzen Einleitung von acht Takten die zweite Abtheilung (oder Sieges-Symphonie) bildet. In dem Manuscript,

*) Zu diesen Werken gehören die Sonaten Op. 13, Op. 14 Nr. 1 und 2, Op. 31 Nr. 2, Op. 101; das Andante der Sonate Op. 28; das Trio Op. 97; die Concerte in C-dur, C-moll, G-dur und Es-dur; die Phantasie mit Chor u. a. m.

**) Vgl. Schindler's »Biographie«, 3. Aufl. I, 235; II, 341; »Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's«, 2. Aufl. S. 89.

welches die für Mälzel bestimmte Bearbeitung enthält, finden sich von fremder, aber ohne Zweifel von Mälzel's Hand folgende, auch auf die Bearbeitung für Orchester anwendbare metronomische oder vielmehr chronometrische*) Bezeichnungen:

beim Allegro con brio (Breitkopf und Härtel'sche Partitur der »Schlacht bei Vittoria« S. 49): 𝅗𝅥 = 128.
- Andante grazioso (Partitur S. 56): ♩ = 92.
- Tempo di Menuetto moderato (Part. S. 65): ♩ = 96.
- Allegro (Part. S. 68): ♩. = 120.

Unwahrscheinlich ist es nicht, dass diese Tempi nach Beethoven's Angabe beigefügt wurden.

*) Zur Zeit der Bezeichnung (1813) hiess, was schon oben bemerkt wurde, Mälzel's Taktmesser noch Chronometer. Die Scala des Chronometers war aber ebenso wie die des spätern Metronoms auf die Theilung einer Minute begründet. Eine Bezeichnung nach der einen oder andern Maschine ist also gleichbedeutend. Eine Beschreibung des Mälzel'schen Chronometers findet man in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813 S. 785 und in der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1813 S. 623.

XXVII

Ein Stammbuch Beethoven's.

Vor einiger Zeit ist ein Stammbuch zum Vorschein gekommen *), in welches sich Freunde und Freundinnen Beethoven's kurz vor dessen Abreise von Bonn nach Wien im Jahre 1792 eingeschrieben haben. Wir entnehmen ihm, dass Beethoven am 1. November 1792 noch in Bonn war, und dass an diesem Tage seine Abreise ganz nahe bevorstand. Bestätigt wird, dass Beethoven die Absicht hatte, nach Bonn zurück zu kehren. Dagegen sind in einigen der eingeschriebenen Denksprüche Dinge berührt, die der Aufklärung bedürfen, vielleicht aber auch anderwärts Aufschluss geben können. Die eingezeichneten Namen sind grösstentheils bekannt, zum Theil nicht. Dagegen vermissen wir mehrere bekannte Namen.

Freund Koch hat das Buch vorn mit einer Zeichnung geziert. In der Mitte stehen die Worte: »meinen Freunden«. Am untern Rande steht: »Ludwig Beethoven«, und an andern Orten finden sich die Namen »Degenhardt« und »Koch«.

Um den Inhalt des Buches zu vergegenwärtigen, genügt eine annähernd vollständige Wiedergabe der Sprüche, d. h. eine Wiedergabe mit Weglassung einiger ganz gleichgültiger Stellen, wie solche als Ballast auch in andern Stammbüchern vorkommen. Ich werde solche Stellen mit Punkten (. . . . . .) bezeichnen. Ich numerire ferner die Blätter und beginne:

I.

— — — Wer alles was er kann
Erlaubt sich hält, und auch, wenn kein Gesetz ihn bindet,

*) Gegenwärtig befindet es sich in der Wiener Hofbibliothek.

Der Güte grosses Gesetz in seinem Herzen nicht findet
Und wär er Herr der Welt — mir ist er ein Tirann.

Der Himmel, mein Inniggeliebter
knüpfte mit unauflöslichem Band
unsere Herzen — und nur der Tod
kann es trennen. — Reich mir Deine
Hand, mein Trauter, und so zum
Lebensziel.

Bonn den 24t 8br 1792.

Dein Malchus*).

II.

Gehört die süsse Harmonie, die in
Dem Saitenspiele schlummert, seinem Käufer,
Der es mit taubem Ohr bewacht? . . .

. . . .

Bonn den 1ten 9br 1792.
Am Abend unseres Abschiedes.

Ihre wahre Freundin
Wittib Koch**)

III.

Ach! der Sterblichen Freuden, sie gleichen den Blüthen des Lenzes,
Die ein spielender West sanft in den Wiesenbach weht,

. . . .

Bonn den 24ten Oktober 1792.

Ihre Freundin Mariane Koch

---

*) Karl August Freiherr von Malchus (später Graf von Marienstadt), Privat-Secretair des österreichischen Gesandten am churfürstlichen Hofe, Verfasser eines Werkes über Finanzwissenschaft. Vgl. Wegeler's »Notizen« S. 56, 59, Nachtrag S. 15; Thayer's Beethoven-Biographie I, 218.

**) Wittwe Koch, Besitzerin eines Wirthshauses am Markte in Bonn Sie hatte zwei Töchter und einen Sohn. Eine Tochter hiess Barbara (später Gräfin Belderbusch); ihr Name kommt im Stammbuch nicht vor. Die andere Tochter hiess Mariane; sie ist die Schreiberin des nächsten Blattes und soll später an einen Universitäts-Professor verheirathet gewesen sein. Vielleicht ist der Schreiber des drittfolgenden Blattes, der auch das Titelblatt gezeichnet hat, der Sohn. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 56, 58; Thayer a. a. O. S. 218; »Allgemeine Musikalische Zeitung« 1871, S. 266. Thayer nennt (I, 157) auch einen Organisten Willibald Koch.

IV.

Prüfe und wähle.

Bonn den 24ten im 8ber
1792.

Dein ewig treuer
Richter*).

V.

— — — Die Unsterblichkeit
Ist ein grosser Gedanke,
Ist des Schweisses der Edlern werth!

Die Wahrheit ist vorhanden für den Weisen,
Die Schönheit für ein fühlend Herz.

[Mit einer Zeichnung.]

Bonn den 24ten im Oktober
1792.

Dein Freund Koch.

VI.

Prüfe Alles und das Gute behalte.

So wandle hin du guter Junge!
Und Gottes Segen gehe dir voran!
. . . .
. . . .
Nun ziehe hin! Sey bieder stets
Und gut und wahr! —
Dann sollst du mich (und bräch' auch alles dir)
Und unsern trauten Kreis
Mit offnen Armen, wahrer Liebe
Auf deine Rückkunft harren sehn!

Bonn am 25ten
8bre 1792.

Meinem lieben Betthoven zur
glücklichen Reise von seinem
ihn liebenden Freunde
Joh. Jos. Eichhoff**)

---

*) Wahrscheinlich der Hofchirurg Joh. Heinrich Richter. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung 1871, S. 266.

**) Joh. Joseph Eichhof, churfürstlicher Mundkoch., später Rheinschifffahrts-Director. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O. u. Thayer II, 410. In Deiters' Beiträgen zu Thayer's Beethoven wird (I, 356) erwähnt: »Eichhof, früher Beisitzer in Paris« u. s. w.

VII.

[Schattenriss eines schönen männlichen Kopfes, wahrscheinlich der des Grafen Waldstein, welcher das gegenüberstehende, folgende Blatt geschrieben hat.]

VIII.

Lieber Beethoven.

Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglinges. Bei dem unerschöpflichem Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung: durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydn's Händen.

Bonn den 29t Octbr 1792. Ihr wahrer Freund Waldstein*).

IX.

Es bedarf nicht der Inschrift,
Dass wir, einer des andern, in Liebe gedenken:
Freundschaft grube mit Feurschrift
Dich mir tief, unauslöschlich in's Herz: und wie würd' ich dich kränken,
Dächt' ich anders von deinem gleichfühlendem Herze?
Ja, stäts denk' ich mit Innbrunst
An dich Theurster! bald, wie du die Liebe, den Zorn und die feinern Scherze,
Mächtiger Meister der Tonkunst!
Leidenschaften nach Willkühr
Und mit Wahrheit der Saite entlockest, dass Feinde
Selbst dich schätzen; ich denk' mir
Bald, wie du vom berauschenden Beifall im traulichen Kreise der Freunde
Aufschnaufst. — Bringst du ein Thränchen dem nahen uns heiligen Tage,

*) Ferdinand Graf Waldstein, der bekannte Beschützer Beethoven's. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 13 f.; Thayer I, S. 229. Obiges Schreiben ist auch veröffentlicht in Schindler's Biographie I, 18.

Dann gar denk ich mich mit dir
Am Arm wandelnd zum Hügel, der bisher den Edlen barge
Unbesuchet vom Freund. Hier
Seufz' ich mit dir bis K— hört
Und erhörend im lichtnen Gewande hernieder sich schwinget.
Er kömmt schwebend daher; stört
Das Todblümchen auf, das hingebücket ein Opfer der Trauer
ihm bringet. —
Sieh, es richtet sich auf. Das Epheu . . . .
. . . .

Bonn den 30[n] 8ber 1792. Degenhart*)

X.

Bestimmung des Menschen.

Weisheit erkennen, Schönheit lieben,
Gutes wollen, das Beste thun.

Bonn den 30[ten] October 1792.
(Mit einer Zeichnung nebst Symbol.)

Denk, auch ferne, zuweilen Deines wahren aufrichtigen Freundes Heinr Struve aus Regensburg, in Russisch Kaiserl. Diensten.

XI.

Freundschaft mit dem Guten
Wächset wie der Abendschatten,
Bis des Lebens Sonne sinkt.
(Herder.)

Bonn den 1. November 1792.

Ihre wahre Freundin Eleonore Breuning**).

---

*) Vielleicht Joh. Anton Degenhard, Wachtschreiber am Gouvernement zu Bonn. Beethoven schrieb am 23. August 1792 für »Freund Degenharth« ein (ungedrucktes) Stück für zwei Flöten. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O.; Thayer I, 233. — Wer mag der gestorbene Freund Beethoven's und Degenhart's sein? (Kügelgen? — Vgl. Wegeler S. 59; Thayer S. 137, 140, 219, 227.)

**) Eleonore von Breuning wurde später die Gattin Wegeler's. Beethoven schickte ihr Briefe und Musikalien von Wien aus, widmete ihr auch ein Heft Variationen. Vgl. Wegeler a. a. O. S. 10, 54 ff.

XII.

Sieh! es winket, o Freund, lange dir Albion.
Sieh den schattigen Hain, den es dem Sänger beut.
Eile denn ungesäumet
Ueber die flutende See,
Wo ein schönerer Hain beut seine Schatten dir,
Und so freundlich die Hand reichet ein Barde dar,
Der von unsren Gefilden
Floh' auch in Albions Schutz.
Dort ertöne dein Lied stark und des Sieges voll
Halle wild durch den Hain, über das Seegewühl,
Hin in jene Gefilde,
Denen du freudig entflohst.

Bonn 1 9bre 1792 Denk an deinen Freund
Ed Breuning*)

XIII.

Handle, die Wissenschaft, sie nur, machte nie Glückliche.

Bonn, den 1ten 9ber 1792 Dein Freund P. J. Eilender**)

---

*) Die Unterschrift ist hinsichtlich des Vornamens zweifelhaft. Statt »Ed.« kann man auch »E. v.« lesen. Räthselhaft ist der Inhalt des Gedichtes. Wollte denn Beethoven nach England reisen? Und wer war der »Barde«, der vom Rhein nach »Albion« zog? Vielleicht dachte der Schreiber an den Geiger J. P. Salomon, ein geborner Bonner, der damals in London lebte und der auch J. Haydn zur Reise nach England veranlasst hatte. Neefe theilt in der Berliner Musikalischen Zeitung vom 26. Octbr. 1793 mit, dass Haydn bei seiner zweiten Reise nach London Beethoven mitnehmen wollte. Vielleicht war das schon eine beschlossene Sache, als Beethoven noch in Bonn war.

**) P. J. Eiländer hiess ein Sacristan an der churfürstlichen Hofkapelle. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung 1871, S. 266. Deiters erwähnt in Thayer's Beethoven I, 356 einen »Eilender, nachher Notar«.

XIV.

Freund, wenn einst bei stiller Mitternacht,
Fern von uns, der Tonkunst Zaubermacht
Dich in sanfte Phantasien senkt,
Hochgefühl dein Wesen ganz durchbebt,
Mozart's Genius dich überschwebt
Und dir lächelnd seinen Beifall schenkt.

Wenn der Einklang schön gewählter Töne
Dann dein Herz erfreut — o lass das schöne
Einst so gut gestimmter Freundschaft dich noch freun.
Denk der Fernen, Guten — Kömmst du einst zurücke,
(Froh sehn wir entgegen diesem Augenblicke)
O wie wollen wir uns Herz an Herz dann wieder freun.

Bonn den 1ten Oct. 1792. — J. J. Crevelt Arzt.
Ihr Verehrer und Freund *)

XV.

Sagen Sie ihm, dass er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird.
Nicht öffnen soll dem tödtenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — dass er nicht

. . . .

Bonn den 1ten 9vembre 1792. — Dein Freund Klemmer **).

*) Crevelt, der Arzt, wird erwähnt bei Wegeler a. a. O. S. 59. Thayer a. a. O. S. 219. Das Datum (1. Octbr.) ist wohl ein Schreibfehler. Man kann nicht annehmen, dass das Stammbuch lange vor dem 24. October, an welchem Tage sich Freund Koch einschrieb, fertig geworden sei.

**) Jakob Klemmer hiess ein Unter-Bereiter in der churfürstlichen Reitbahn. Vgl. Allgemeine Musikalische Zeitung a. a. O.

XXVIII.

Beethoven und Weissenbach.

Alois Weissenbach, der Verfasser des Textes zu der von Beethoven für den Wiener Congress i. J. 1814 componirten Cantate »Der glorreiche Augenblick« (Op. 136), machte sich im August oder September 1814 von seinem Wohnorte Salzburg auf »nach Wien aus reiner Lust — wie er sagt — zu schauen vor allem die kronentragenden Häupter alle, die sich hier zusammenfinden«, und die Festlichkeiten, die ihnen beim Congress bereitet würden. In Wien machte er die persönliche Bekanntschaft Beethoven's. Weissenbach hat die Erlebnisse und Erinnerungen seiner Reise in einem Buche niedergelegt, welches i. J. 1816 in Wien herauskam unter dem Titel: »Meine Reise zum Congress. Wahrheit und Dichtung. Von Dr. A. Weissenbach«. In diesem Buche kommt ein über Beethoven handelnder Abschnitt vor, der der Aufbewahrung werth ist.

Was dieser Abschnitt bietet, ist nicht geeignet, das Material zu einer Biographie Beethoven's um bisher unbekannte Data sonderlich zu bereichern. Weissenbach schreibt auch nicht über Beethoven den Componisten; er schreibt hauptsächlich über Beethoven den Menschen. Er schildert seine Persönlichkeit; er giebt, wie er es nennt, »charakteristische Züge Beethoven's«: darunter sind aber Züge, die porträtartig

wirken und die unwillkürlich an gewisse, ziemlich aus gleicher Zeit stammende Bildnisse Beethoven's erinnern. Wir denken dabei gerne an den Kupferstich nach Letronne's Zeichnung aus dem Jahre 1814 und an Schimon's Oelgemälde aus dem Jahre 1819. Fordern wir nun bei solchen Schilderungen vor allen Dingen Wahrheit in Bezug auf den Gegenstand, so räumen wir doch gerne ein, dass wir überall, wo das Aeussere eines Menschen nicht nur an sich, sondern auch als Ausdruck eines Inneren aufzufassen ist, angewiesen sind auf das Auffassungsvermögen des Darstellenden, und dass wir da, nicht nur bildlich, sondern auch wirklich, das Auge eines Andern brauchen, um selbst zu sehen. Wie bei andern Zeitgenossen Beethoven's, die mit ihm verkehrt und über ihn geschrieben haben, so werden wir auch bei dem Verfasser der »charakteristischen Züge« die Schranken zu berücksichtigen haben, über welche hinaus das leibliche und geistige menschliche Auge nicht reicht. Um nun einen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus die erwähnte Mittheilung aufzufassen ist, muss Einiges zur Biographie und Charakteristik ihres Verfassers vorgebracht werden, wobei wir denn so viel als möglich dessen eigene Worte und das oben genannte Buch gebrauchen werden.

Alois Weissenbach, geboren 1766 zu Telfs im Ober-Innthal in Tyrol, begann »seine Studien in Klöstern«, widmete sich der Chirurgie und erhielt seine Ausbildung in der medicinisch-chirurgischen Josephs-Akademie in Wien, wo unter Anderen Johann Adam Schmidt (der Arzt Beethoven's, dem das Trio Op. 38 gewidmet ist) sein Lehrer war. Im Jahre 1788 trat er als Unterarzt in die k. k. österreichische Armee, war im Türkenkriege und später im Franzosenkriege bei der Belagerung von Schabacz, bei Belgrad, Novi, Berbir, Valenciennes, Mastricht u. s. w. Im Jahre 1804 verliess er als Oberarzt die österreichische Armee und ging nach Salzburg, wo er 1821 als Doctor der Medicin, Professor der Chirurgie und Ober-Wundarzt des St. Johannes-Spitals starb. Nebenbei beschäftigte er sich mit schriftstellerischen Arbeiten. Namhaft lassen sich machen einige dramatische Werke und eine Anzahl Gedichte, die theils patriotischen Inhalts sind, theils dem Ge-

biet der beschreibenden Poesie angehören. Sehen wir nun, dass Weissenbach bei einem nicht unbewegten Leben wohl in der Lage war, fremde Bildungs-Elemente in sich aufzunehmen, so können wir auf der anderen Seite doch wahrnehmen, dass er die Scholle, die ihn geboren, nirgends verleugnet. Er ist ein Lobredner der tyrolischen Mundart, hebt die Bedeutsamkeit des Johltons hervor und spricht mit Vorliebe von der Volkspoesie seines Heimathlandes, von den Passions- und weltlichen Spielen herab bis zu den kurzen Liedern, die man im Salzburgischen Schnatter- oder Steghüpfer nennt. Die Erziehung in den Klöstern hat auch nachgewirkt. »In den herrlichen Stiftern Oesterreichs — sagt er — haben sich Welt und Kloster wechselseitig nicht aufgehoben, sondern einander organisch eingebildet. Wissenschaft, Literatur und Kunst grüssen uns von den Altären, von den Wänden und Gewölben der Kirche, Bibliotheken herab, und aus dem Gemüthe und Worte der Religiosen. Züchtigkeit der Sitte, der Rede und Geberde hat sich in diese geweihten Hallen geflüchtet. Und wo fände das beschauliche Leben, das die Wissenschaft in der höchsten Potenz fordert, eine heimathlichere Stätte? Wo das junge, überhaupt das menschliche Gemüth, das sich der Weihe der höheren Bildung hinzugeben bestimmt wird, eine gedeihlichere Abgeschiedenheit von den irdischen Berührungen, als in der Mitte dieser Kreise? Und ich möchte es gerade jetzt in die Welt hineinrufen, und in die hohe Versammlung, welche die umgeworfene Weltkugel wieder auf ihren Ruhepunkt zu stellen zusammentritt: der alte heilige Glaube muss wieder erstehen in dem Menschengeschlechte, wenn es selig werden soll hier und dort«. Wir entnehmen diesen Zeilen, dass Weissenbach eines der theuersten Güter, welches die deutsche Geschichte kennt, nicht theilhaftig geworden war. Andererseits geht aus andern Aeusserungen hervor, dass er ein starker Patriot, ein Feind alles fremdländischen Wesens und seiner Gesinnung nach ganz der Mann war, den Text zu einer Congress-Cantate zu schreiben. Napoleon nennt er den »Leichentreter«, den »Wütherich«. Als der Kaiser von Russland und der König von Preussen (25. September 1814) in Wien einziehen und

der Kaiser von Oesterreich ihnen entgegen fährt, schreibt er: »Die Sonne geht den Dioskuren entgegen. Weit hinab verfolgten alle Blicke den schimmernden Zug. Mein Herz ging noch weiter mit, als der Blick Aller; es war dabei, als die sechs Arme, die den Weltball aus dem Blutmeer herausgezogen hatten, die drei Polarsterne Europas durch ihren Ring gehen liessen. Der Kanonenschuss verkündigte die senhehren Augenblick; mein Herz feierte ihn mit diesem Gebete: Gott der Welt! sieh und höre die Völker alle, die jetzt auf die drei Herzen schauen, die da aneinander schlagen! Alle haben sie ihr Gut und Blut auf diesen Dreier eingesetzt; sie hoffen Alle« u. s. w.

Mit diesen Auszügen mag es genug sein. Wir sehen in Weissenbach einen Mann, der mit einem lebhaften Gefühl für Natur und Kunst begabt, durch äussere Einflüsse aber in die Schranken einer engherzigen Weltanschauung gebannt ist, und der die unversöhnbaren Gegensätze, welche ihm das Leben zuführt, mit Zähigkeit festhält und pflegt. Es ist also begreiflich, dass, wenn er von seiner ärztlichen Thätigkeit zur Poesie und zu schriftstellerischen Arbeiten flüchtet, er leicht in einen falschen Enthusiasmus, in eine gewaltsame Ausdrucksweise geräth und schwülstig oder gespreizt wird. Da ist es nun merkwürdig, dass das, was er über Beethoven schreibt, von solchen Eigenschaften ziemlich frei ist und, den meisten andern Abschnitten seines Buches gegenüber, sich durch grössere Klarheit, durch mehr Ruhe und Objectivität in der Darstellung auszeichnet. Es scheint, dass Beethoven ihn ganz in Anspruch nahm, und dass es ihm ging wie manchen Menschen, die, wenn sie sich selbst überlassen sind, gar leicht dem Verstande den Laufpass geben, kommen sie aber in Gesellschaft oder tritt ihnen etwas Reales, Bedeutendes entgegen, sofort ihre fünf Sinne beisammen haben. Sollte sich dennoch in dem nun folgenden Auszuge irgend eine selbstgefällige Gespreiztheit zeigen, so möge man sie nicht dem Menschen, sondern dem Autor zuschreiben.

Weissenbach hörte (am 20. oder 26. September 1814) im

Kärntnerthortheater Beethoven's »Fidelio« und schreibt nach einer Schilderung der empfangenen Eindrücke weiter*):

»Ganz von der Herrlichkeit des schöpferischen Genius dieser Musik erfüllt, ging ich mit dem festen Entschluss aus dem Theater nach Hause, nicht aus Wien wegzugehen, ohne die persönliche Bekanntschaft eines also ausgezeichneten Menschen gemacht zu haben: und sonderbar genug! als ich nach Hause kam, fand ich Beethoven's Besuch-Karte auf dem Tische mit einer herzlichen Einladung, den Kaffee morgen bei ihm zu nehmen. Und ich trank den Kaffee mit ihm, und seinen Kuss und Händedruck empfing ich! Ja, ich habe den Stolz, öffentlich sagen zu dürfen: Beethoven hat mich mit dem Zutrauen seines Herzens beehrt. Ich weiss nicht, ob diese Blätter je in seine Hände kommen werden; er wird sie (ich kenn' ihn und weiss, wie sehr er auf sich selbst beruht) sogar nicht mehr lesen, wenn er erfährt, dass sie seinen Namen lobend oder tadelnd aussprechen. Aber sein Name gehört nicht ihm allein mehr, er gehört dem Jahrhundert an, und die Nachwelt fordert von der Mitwelt das Bild ihrer Herrlichen. Ich glaube in die

*) In dem folgenden Auszuge sind einige Stellen, die nur Abschweifungen sind und nicht zur Sache gehören, weggelassen worden. Aus demselben Grunde konnte das Gedicht am Schluss verkürzt gegeben und das, was Weissenbach über den aufgeführten »Fidelio« schreibt, übergangen werden. Als Ersatz möge hier des Urtheils eines Anderen gedacht werden. Wenzel Johann Tomaschek aus Prag, welcher 1814 (ziemlich gleichzeitig mit Weissenbach) im Kärntnerthortheater den »Fidelio« hörte, hat über die aufgeführte Oper geschrieben und sein Urtheil ungefähr 30 Jahre später in der »Libussa« (v. J. 1846) drucken lassen. Darin kommt folgende sonderbare Stelle vor: »Würde Beethoven als Jüngling noch mehr über sich gewacht, und sich von jeder Ueberschätzung fern gehalten haben, so wäre er des Mangelhaften an seiner Bildung bald inne geworden, er hätte gewiss ernstlich daran gedacht, durch Nachholung des bis dahin Versäumten seinem übergrossen Genie einen feineren Schliff zu geben, wodurch seine Werke bei ihrem oft riesigen Bau mancher Unzier entgangen wären. Er hätte das wunderschöne Duett zwischen dem Kerkermeister und Fidelio im Beisein des vor Schwäche in Schlaf gesunkenen Florestan, wo Alles geräuschlos, damit er nicht aufgeweckt werde, vor sich gehen muss, gewiss ganz anders aufgefasst« u. s. w.

Natur meines Geweihten geschaut und charakteristische Züge erfasst zu haben.

Beethoven's Körper hat eine Rüstigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister sind. Aus seinem Antlitze schaut Er heraus. Hat Gall, der Kranioskop, die Provinzen des Geistes auf dem Schädelbogen und -Boden richtig aufgenommen, so ist das musikalische Genie an Beethoven's Kopf mit den Händen zu greifen*). Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und kränkelnd sogar. Wie wehe hat es mir oft gethan, in diesem Organismus der Harmonie die Saiten des Geistes so leicht abspringen und verstimmbar zu sehen. Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden: von dieser Zeit an datirt sich der Verfall seines Nervensystems, und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs**). Oft und lange hab' ich darüber mit ihm gesprochen; es ist mehr ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutsam ist es jedoch, dass er vor der Erkrankung unübertrefflich zart- und feinhörig war und dass er auch jetzt noch allen Uebellaut schmerzlich empfindet; wahrscheinlich darum, weil er selbst nur der Wohllaut ist. Uebrigens ist die Ertödtung dieses hohen Sinnes von einer andern Seite kläglich für ihn. Die Natur hat ihn ohnehin nur durch zarte und sparsame Fäden mit der Welt in Berührung gesetzt; der Mangel des Gehörsinns isolirt ihn noch mehr, wodurch dann er auch noch mehr auf sich zurückgewiesen und in die Nothwendigkeit gedrängt

---

*) An einer anderen Stelle (S. 233) bemerkt Weissenbach, dass Gall in seinen ersten Vorlesungen über Schädellehre, die er in Wien gehalten, Mozart's Schädel mit dem Kopf der Nachtigall verglichen habe. »Beethoven möchte ich — sagt Weissenbach — den *Passer solitarius* nennen, nicht nur weil er allein zieht, sondern auch weil er einzig ist (mithin *solus et solitarius*). Die Lerche ist Joseph Haydn. Sie singt nur desto mächtiger und süsser, je näher sie dem Himmel kommt.«

**) In welche Zeit diese Krankheit fällt, ist ungewiss. Beethoven war mehrmals krank. Vgl. Thayer's Biographie, Bd. II, S. 18, 91, 251, und Schindler's Biographie, Bd. I, S. 85.

wird, den ewig heitern Genius der Kunst von dem hypochondrischen Hunde anbellen zu lassen. Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talents. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angebornen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht haben mich oft Aeusserungen dieses Gemüths wahrhaft entzückt. Entheiligung dessen, was es liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk kann es zu Zorn, Wehre und auch Thränen bringen. Darum ist es mit der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so heiss erglüht, dass es sich dem nicht freundlich mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erschauen hat müssen. Nichts in der Welt, keine irdische Hoheit, nicht Reichthum, Rang und Stand bestechen es; ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin. Diese hohe Reizbarkeit des Gemüths und der mächtige Trieb des Kunstgenius in ihm machen sein Glück und sein Unglück aus. Ich brauche wohl nicht zu bemerken, dass das Geld keinen andern Werth für ihn hat, als den der Nothwendigkeit. Nie weiss er, wieviel er bedarf und wieviel er hingiebt. Er könnte reich sein oder reich werden, umgäb' ihn nur ein Aug' und ein Herz, das liebend auf ihn sähe und redlich mit ihm theilte. So sehr ihn also sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so giebt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüthes bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Lose durch bittere Erfahrungen hindurch müssen; aber so sehr ist seine Natur abgewendet von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller Sorge ledig, dass er in alle Tücke derselben wie ein Kind arglos und unbefangen hineinlächelt.

Dieses Gemüth hat jedoch nicht weniger Tiefe als Kindlichkeit. Seine Ansichten von dem Wesen, den Formen, den Gesetzen der Musik, ihren Beziehungen zu der Dichtkunst, zum Herzen u. s. w. haben nicht weniger das Gepräge der

Originalität, als sein Tonsatz*). Sie sind bei ihm im wahrsten Sinne eingeborne Ideen, nicht einstudirte Aphorismen. Ich weiss, dass Goethe, dessen persönliche Bekanntschaft er in Karlsbad [Teplitz?] machte, ihn auch von dieser Seite schätzen gelernt hat.

In Hinsicht auf die Sünde der Lust ist er unbefleckt, dass er wohl Bürger's Lied von der Manneskraft allen Männern der Haupt- und Residenzstadt zurufen kann. Seine sogenannte Weltsitte hat man als roh ausgeschrien, wahrscheinlich darum, weil er seinen Genius nicht beim Tanzmeister geholt und ihn nicht den Grossen in die Vorzimmer schickt, weil — er sein will, der er ist. — Uebrigens wird es wohl auf die Nachwelt kommen, dass diesen Meister die Zeit erkannt, und die Besten geehrt haben. Ich nenne einen seiner Schüler, der für alle gelten mag: Erzherzog Rudolph von Oesterreich. Immer spricht Beethoven diesen Namen mit kindlicher Verehrung, wie keinen anderen aus. — Von den Grossen, in deren Kreisen er in früheren Jahren mehr gewesen, nahm er einen Vertrauten in seine Zurückgezogenheit mit: den Grafen Lichnowsky (Moritz Graf Lichnowsky), einen Edlen in der edelsten Bedeutung. Sie lieben sich und erwärmen sich beide an dem ewig heissen Busen der Kunst.

Seine Lebensweise, insoferne dabei auf die Eintheilung der Tagesstunden, an die Abfertigung der Bedürfnisse und

---

*) Ohne Zweifel war zwischen Beethoven und Weissenbach die Rede über den Text zur Cantate (»Der glorreiche Augenblick«), mit deren Composition Beethoven zu jener Zeit beschäftigt war. Schindler, der Augenzeuge sein konnte, erzählt (Biogr. I, 199): Beethoven habe den Entschluss, die Cantate in Musik zu setzen, »einen heroischen genannt, weil die Versification schlechterdings einer musikalischen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er selber (Beethoven) im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der letztere aber nur die Verse »verbössert« hatte, ward das Gedicht dem Karl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben«. Vielleicht sind in Folge dieser Ueberarbeitung die im Autograph und in den Ausgaben stehenden fehlerhaften Worte im Schlusschor der Cantate: »Vindobona! Dir und Glück« entstanden. Die Worte müssen nach dem bei der ersten Aufführung ausgegebenen Textblatt lauten: »Vindobona! Heil und Glück«.

Geschäfte gedacht wird, ist allerdings etwas regellos. Von der Zeit scheint er kaum eine andere Notiz zu nehmen, als die ihm die Sonne oder die Sterne mittheilen. Diese Regellosigkeit erreicht den höchsten Grad in der Zeit der Production. Da ist er oft mehrere Tage abwesend vom Hause, ohne dass man weiss, wohin er gegangen. Ich schrieb ihm bei solcher Gelegenheit folgendes Lied auf die Thüre:

Wo ist er, sagt mir, hingegangen,
Der Meister hoher Tön' und Lieder?
Die Thür ist zu drei Tage schon,
Ich höre nicht der Saiten Ton,
Der sonst die Kommenden empfangen;
Er ist nicht da! er ist davon!
Die Stiege ruf' ich auf und nieder:
Wo ist der Meister hin der Lieder?

Schon dreimal komm' ich anzufragen:
Wo ist er hin? Wann kommt er wieder?
Ach! ist er zu den Sternen hin,
In's Reich der ew'gen Harmonien?
Der Diener weiss nur das zu sagen:
O seiet nicht besorgt um ihn.
Er gehet fort, und kehret wieder,
Und bringet süsse Tön' und Lieder.

Wo ist das schöne Land gelegen?« u. s. w.

XXIX.

Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethoven's und J. R. v. Seyfried's Buch »Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte« u. s. w.

Das genannte, i. J. 1832 bei Tobias Haslinger in Wien erschienene Buch hat sehr verschiedene Ansichten und Urtheile hervorgerufen. Auf der einen Seite wurde es als ein authentisches Werk gläubig hingenommen; auf der andern aber für ein untergeschobenes, jeder authentischen Vorlage entbehrendes Werk erklärt. Beide Ansichten sind falsch. Sicher kann das Buch keinen Anspruch auf Authenticität machen; aber eben so sicher ist, dass bei der Abfassung authentische Vorlagen benutzt wurden. Wie nun die Authenticität der Vorlagen mit der Unauthenticität des Buches zusammenhängt, das soll hier gezeigt werden.

Bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 kamen unter Nr. 149 des Licitations-Verzeichnisses zum Verkauf: »Contrapunktische Aufsätze, 5 Pakete«. Käufer derselben war Tobias Haslinger in Wien, der sie für 74 Gulden erstand. Diese »contrapunktischen Aufsätze« wurden Seyfried zur Bearbeitung übergeben, und das Ergebniss seiner Bearbeitung war das von ihm herausgegebene, oben angeführte Buch. Dies geht nicht nur aus einigen Notizen in dem bei T. Haslinger erschienenen allgemeinen musikalischen Anzeiger (v. J. 1829 und 1830)[1], aus Berichten in

[1]) Der allgemeine musikalische Anzeiger vom 11. April 1829 berichtet: »Die aus Beethoven's Nachlass käuflich an sich gebrachten reich-

der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (Bd. XXX, S. 27, Bd. XXXII, S. 297, Bd. XXXV, S. 101), aus der vom 1. Juli 1830 datirten Subscriptions-Anzeige des Verlegers T. Haslinger u. s. w. hervor, sondern Seyfried sagt es auch selbst. Zu verweisen ist deshalb auf Seite 5 und 43 des Anhangs der »Studien«, auf Seyfried's Vorwort, Titel u. s. w.[1]). Als Tobias Haslinger starb, erbte dessen Sohn, Carl Haslinger, die »contrapunktischen Aufsätze«. Jetzt sind sie im Besitz der Wittwe des Letztgenannten, Frau Josephine Haslinger. Die Handschriften, aus denen Seyfried sein Buch zusammenstellte, sind also noch vorhanden. Es sind sogar noch die fünf Umschlagbogen von der Auction her vorhanden[2]). Der einzige Unterschied gegen früher besteht darin, dass die Sammlung gegenwärtig etwas weniger vollständig ist, als vor 40 Jahren. Es fehlen hier und da Blätter, die früher vorhanden waren. Dieser Abgang kann jedoch auf das Ergebniss unserer Arbeit keinen wesentlichen Einfluss haben. Ich werde nun über die vorhandenen Handschriften, deren genaue Durchsicht die Besitzer in entgegenkommendster Weise ermöglichten, eingehend berichten, und, wo es nöthig oder rathsam ist, Auszüge daraus bringen. Es wird sich dann zeigen, wie Seyfried bei seiner Bearbeitung zu Werke ging.

---

haltigen Materialien zum Studium der Composition und des Contrapunktes (bestehend in 5 Päcken Handschriften Beethoven's und seines Lehrers Albrechtsberger) hatte der hiesige Musikverleger Haslinger bereits vor geraumer Zeit dem Hrn. Capellmeister Ritter von Seyfried zur Ausarbeitung zum Behufe der öffentlichen Herausgabe derselben übergeben« u. s. w. — Am 9. Januar 1830 wird mitgetheilt, »dass das Unternehmen ziemlich weit vorgerückt, und die gänzliche Vollendung noch im gegenwärtigen Jahre zu hoffen sei« u. s. w. — Spätere Notizen sprechen von einer Verzögerung des Druckes.

[1]) Selbstverständlich kann bei den Citaten und Verweisungen auf Seyfried's Buch nur die Wiener Ausgabe gebraucht werden.

[2]) Die fünf Umschlagbogen haben folgende fünf Aufschriften: »Contrapunktische Aufsätze, manches wahrscheinlich Original. Nr. 149«. — »Uebungen im Contrapunkt mit eigenhändigen Zusätzen von Beethoven.« — »Beethoven's Materialien zum Contrapunkt.« — »Fugirte und contrapunktische Aufsätze.« — »Aufsätze über Fuge.«

Die vorliegende Sammlung »contrapunktischer Aufsätze« ist grösstentheils von Beethoven's, kleinstentheils von anderer Hand geschrieben. Sie besteht aus mehreren Heften, aus vielen losen, theils zusammengehörenden Bogen und Blättern, und umfasst zusammen ungefähr 600 Seiten in Folio.

Ihr Inhalt betrifft aber nicht nur Contrapunkt, sondern auch andere Gegenstände der Compositionslehre, z. B. Generalbass, Fuge u. s. w. Um überall eine Vergleichung mit Seyfried's Buch zu ermöglichen oder zu erleichtern, ist es nöthig, die Schriften nach Fächern zu ordnen, und sie in der Reihenfolge, wie sie die Sache und die Eintheilung der Compositionslehre mit sich bringt, zu betrachten. Wir nehmen also zuerst den Generalbass vor.

Ueber Generalbass oder Harmonielehre handeln drei Hefte. Sie sind durchgängig von Beethoven's Hand auf liniirtem Notenpapier in Querformat (mit 16 Systemen auf der Seite) geschrieben. Nach ihrer ganzen äusseren Beschaffenheit (Papier, Heftung, Einfassung u. s. w.) zu urtheilen, wurden sie ziemlich zu einer und derselben Zeit geschrieben. Ein Heft, welches 44 nicht paginirte Seiten umfasst, ist überschrieben: »Materialien zum Generalbass«. Eine ähnliche oder entsprechende Ueberschrift fehlt bei den andern Heften. Man ist daher geneigt, jenes für das zuerst geschriebene Heft und für dasjenige zu halten, welches von den dreien den Anfang machen sollte. Das andere Heft umfasst 20 Seiten und ist paginirt von 1 bis 20. Das dritte Heft zählt 22 Seiten, von welchen nur die beiden ersten mit 23 und 24 beziffert sind. Diese beiden Hefte gehören zusammen. Wir nehmen nun das ersterwähnte Heft vor und schreiben die ersten Seiten der Handschrift Beethoven's wörtlich nach, jedoch mit Ausnahme der Notenbeispiele, welche, wie sich später zeigen wird, übergangen werden können. Beethoven schreibt:

Materialien zum Generalbass.

Alle vorkommende Zeichen, welche die Begleitung angehen, heissen Signaturen. Intervallen. [Folgt eine Tabelle derselben von der reinen Prime bis zur übermässigen None.] Die Decimen, Un-

decimen und Terzdecimen sind in Absicht auf ihren Standort nichts anders als Octaven von der 3., 4te und 6te. Sie werden durch 10, 11, 12[1]) angedeutet und kommen mehr der Melodie wegen als der Harmonie zum Vorschein. [Folgen 5 Beispiele.] Wenn bei den Intervallen Versetzungszeichen vorkommen, welche beim System nicht vorgezeichnet sind, so wird's besonders angedeutet. Das Intervall ist natürlich gross, wenn es so ist, wie anfangs beim System vorgezeichnet, zufällig gross aber wird's durch die neu hinzugefügten Versetzungen. Ein Strich durch die Ziffer, oder ein ♯ darneben erhöht um einen halben Ton. [Folgen 2 Beispiele.] Ein ♭ durch die Ziffer oder dabei erniedrigt das Intervall um einen halben Ton. [Folgen 2 Beispiele.] Ein ♮ durch die Ziffer oder darneben setzt das Intervall in seinen natürlichen Platz. [Folgen 2 Beispiele.] Zwei Striche, zwei ♯ oder ein einfaches × durch die Ziffer oder dabei erhöhen um einen ganzen Ton. [Folgen 3 Beispiele.] Bei den Been um einen ganzen Ton tiefer das Intervall zu erniedrigen zwei ♭♭ oder ein grosses ♭. [Folgen 2 Beispiele.] Die Zeichen der Wiederherstellung sind ♮♭ ♮♯ nach der doppelten Versetzung. Einige setzen auch in der Zerstreuung zuweilen Bee und Striche durch die Ziffern, statt des Bequadrats oder viereckichten Be ♮ z. B. [Folgen 5 Beispiele.] Von der falschen 5te auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es eher gewohnt, dass sie mehrentheils mit einem Be erscheinen. — NB. Das Versetzungszeichen wird am gewöhnlichsten und besten durch die Ziffer gezogen. [Folgen Beispiele.] Statt des ♯ bedient man sich des Striches durch die Ziffern. [Folgen Beispiele.] — Die Terz kann durch blosse Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen angedeutet werden. [Folgen 5 Beispiele.] Man pflegt überhaupt das erforderliche Versetzungszeichen dicht vor die Ziffer zu setzen, z. B. ♭2 ♭4 ♭5 oder ♮2 ♮4 ♮5 ♮7, desgleichen ♯2 ♯4 auch wohl so 2♭ 4♭ 2♯ 4♯ etc. Doch noch besser durch die Ziffer gezogen. [Folgen Beispiele.] Statt des ♯[2]) eines Strichs durch die Ziffer. [Folgen Beispiele.] Bei der 1 8 9 kommt der Strich seltener vor, man schreibt gewöhnlich ♯1 ♯8 ♯9 oder auch das ♯ neben der Note rechts. Bei zwiefachen Erhöhungen 4_{++} u. s. w. Steht ein Versetzungszeichen allein ohne dass es zu einer Ziffer gehört über einer Note so bezieht's sich

---

[1]) Schreibfehler Beethoven's. Statt 12 muss es 13 heissen.

[2]) Hier fehlen im Manuscript ungefähr die Worte: »bedienen sich die Franzosen«.

auf die 3, also ♯ ♭ × ♭♭ [1]) kann die 3 mit angedeutet werden. Immer setzt man die Ziffern über [2]) die Noten, weil dahin die Zeichen des *forte* und *piano* gehören, doch manchmal, wenn zum Beispiel zwei Stimmen übereinander stehen, eine für das Violonschell, die andere für das Klavier. Bei Fugen, wo der Eintritt der Thematum in der Grundstimme vorkommt, so spielt man nach der Vorschrift und schlägt nicht eher Akkorde an bis Ziffern kommen. Auch wo die rechte Hand etwas obligates hat, welches man in kleinen Noten ausdrückt. [Folgt ein Beispiel.] Die Akkorde oder einzelnen Intervalle, deren Ziffern nicht gerade über der Note, sondern etwas rechts stehen, werden nicht mit dem Tone des Basses zugleich sondern nach Umständen erst bei der zweiten Hälfte der Note oder noch später angeschlagen. [Folgen einige Beispiele mit kurzen Bemerkungen.] Jede bezeichnete Harmonie gilt so lange, als die Bassnote unverändert dieselbe bleibt. Folglich behält man bei a) auch noch im zweiten Takte den Sextenakkord so lange, bis über Fis der Quintsextenakkord eintritt. Auch wenn die Bassnote eine Oktave tiefer oder höher versetzt worden b) und wenn durchgehende c) oder harmonische Nebennoten eingeschaltet sind d). [Folgen mit a) b) c) und d) bezeichnete Beispiele.] Stehen 2 Ziffern über einer Note, welche in zwei gleiche Theile getheilet werden kann, neben einander, so bekommt jede dadurch bezeichnete Harmonie die Hälfte der Dauer der Note. [Folgt ein Beispiel.] Bei 3 nebeneinander stehenden Ziffern über einer solchen Note erhält die dadurch bezeichnete erstere Harmonie den halben Werth, die übrigen beiden Akkorde aber bekommen zusammen nur die zweite Hälfte von der Geltung der Note. [Folgt ein Beispiel.] Durch 4 nebeneinander stehende Ziffern wird angedeutet, dass jede bezeichnete Harmonie den vierten Theil von dem Werthe der Note bekommen soll. [Folgt ein Beispiel.] Fünf Ziffern werden so eingetheilt [folgt ein Beispiel]. Von zwei neben einander stehenden Ziffern über einer dreitheiligen (punktirten) Note bekommt die bemerkte erstere Harmonie zwei Theile, für die zweite Ziffer bleibt also bloss der noch übrige Theil von dem Werthe der Note übrig. [Folgt ein Beispiel.] Nur in triplirten Takten ($\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$) bekommt jede Ziffer die Hälfte. [Folgt ein Beispiel.] Stehen 3 Ziffern über einer

---

[1]) Hier scheint ein Komma und das Wort »auch« zu fehlen.

[2]) Beethoven hat hier die Worte »und nicht unter« vergessen. Andere Ungenauigkeiten übergehen wir.

solchen Note so erhält jeder Akkord ein Drittel von dem Werthe derselben. [Folgt ein Beispiel.] Bei 4 Ziffern kommt auf jede der beiden erstern ein Drittel, so dass für die folgenden beiden Ziffern zusammen nur ein Drittel übrig bleibt. [Folgt ein Beispiel.] Fünf Ziffern setzen diese Eintheilung voraus. [Folgt ein Beispiel.] Die Punkte nach Ziffern könnte man mehr brauchen, [folgen 3 Beispiele] doch thut der Querstrich — beinahe die selbigen Dienste. Stehen über einem Punkte Ziffern, so gibt man die dadurch bezeichnete Harmonie während des Punktes an, und zählt die Intervalle von der vorhergehenden Note ab. [Folgen 5 Beispiele.] Eben dies gilt auch von den längeren Pausen. [Folgt ein Beispiel.] Die Ziffern, welche über einer kurzen Pause stehen, werden zur Pause angeschlagen und beziehen sich auf die folgende Note. [Folgen 2 Beispiele.] Die Ziffern über langen Pausen werden zwar auch zur Pause angeschlagen, sie beziehen sich aber auf die vorhergehende Note. [Folgen 2 Beispiele.] Alle Wechselnoten, die der unregelmässige Durchgang heissen, bekommen einen Querstrich —. — Die Noten aber, welche der reguläre Durchgang heissen, bekommen einen geraden Querstrich — oder keinen. [Folgen Beispiele.] Ein Querstrich — zeigt an, dass man in den begleitenden Stimmen den vorhergehenden Akkord oder ein einzelnes Intervall desselben unverändert beibehalten soll. Dessen ungeachtet kann der Akkord oder das Intervall nach Umständen aufs neue angeschlagen werden. [Folgen Beispiele.] Sind zwei übereinander stehende Ziffern vorhergegangen, so folgen gewöhnlich zwei Querstriche, wenn nämlich beide vorhergehende Töne unverändert beibehalten werden sollen. [Folgt ein Beispiel.] Nach 3 Ziffern bedient man sich ähnlicher ≡ ≡. Wenn man in Rücksicht der gegebenen Regeln der Eintheilung der Ziffern abweichen soll, so wird dieses auch durch Querstriche bestimmt. [Folgen Beispiele.] Durch einen schrägen Strich — wird angedeutet, dass man beim Eintritt derjenigen Note, über welcher dieser Strich stehet, den jedesmal bezeichneten Akkord der folgenden Note im voraus anschlagen soll. [Folgen Beispiele.] Vermittelst eines ⌒ bezeichnen manche Componisten den verminderten Dreiklang, gewisse unvollständige Akkorde, Vorhalte, durchgehende Harmonien und andere nur zweistimmig zu begleitende Stellen. [Dazu 5 Beispiele.] Bei den mit *unisono (un., all' unisono, all' ottava)* bezeichneten Stellen spielt man in der rechten Hand und zwar die nächstliegende höhere Oktave mit; wo der Begleiter wieder ganze Akkorde angeben soll, setzt man wieder

Ziffern hin. [Folgen 2 Beispiele.] Auch vermittelst der Zahl 8 8 8 oder abgekürzt 8 —. [Folgen Beispiele.] *T. S.* zeigt an, dass man nur die vorgeschriebene Taste ohne alle weitere Begleitung anschlagen solle, bis wieder Ziffern kommen. [Folgt ein Beispiel.] Wo die begleitenden Stimmen pausiren, könnte man solches wie hier bezeichnen, nämlich durch ○, wodurch der Generalbassspieler gezwungen würde, so lange mit der rechten Hand zu pausiren, bis wieder Ziffern eintreten. [Folgen mehrere Beispiele.]

Das ist oder war die Vorlage zu Seyfried's erstem Capitel. Eine Eintheilung in Capitel hat Beethoven nicht. Doch das wäre das Wenigste. Wenn der Leser unsern Auszug mit dem Text Seyfried's von Wort zu Wort vergleicht, so wird er finden, dass Seyfried keinen Satz ungeändert gelassen hat. Und wie den Text, so hat Seyfried auch die Notenbeispiele geändert. Er hat aus Viertelnoten Achtelnoten gemacht, hat Noten weggelassen, hinzugefügt u. s. w.

Bevor wir in dem Text der Handschrift fortfahren, haben wir von einigen Randbemerkungen Kenntniss zu nehmen.

Auf der ersten Seite des Heftes, welchem der obige Auszug entnommen ist, stehen am äussersten linken Rande folgende Worte von Beethoven's Hand:

> »Von 101 bis 1000 fl. ein Viertheil — alle Einwohner oder Miethparteien ohne Unterschied«.

Diese Randbemerkung lässt sich auf folgende Weise deuten. Am 28. Juni 1809, als die Franzosen Wien besetzt hatten, erschien (nach Geusau's »Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Wien«, VI, S. 243) ein »Circulare, wodurch ein Zwangsdarlehen auf die Häuser in der Stadt und den Vorstädten, und zwar für die Hausinhaber durchaus der vierte Theil des Zinsertrages, für die Einwohner oder Miethpartheien aber a) von 101 bis 1000 Gulden Zins ein Viertheil, b) von 1001 bis 2000 Gulden Zins ein Drittheil« u. s. w. ausgeschrieben wurde. Beethoven, als ein Mitbetroffener, konnte sich leicht veranlasst sehen, jene Stelle abzuschreiben. Seine Randbemerkung ist uns nicht unwichtig. Es ist aus ihrem Erscheinen und aus ihrer Stellung zu schliessen, dass wenig-

stens die erste Seite des Heftes geschrieben sein musste, als die Bemerkung gemacht wurde. Also musste die erste Seite, wenn nicht mehr, Ende Juni 1809 oder spätestens Anfang Juli 1809 geschrieben sein.

Eine zweite Bemerkung steht auf der 17. Seite desselben Heftes mitten in einer Abhandlung über den Dreiklang, auf welche wir später kommen werden. An dem obern Rande dieser Seite, mit welcher zugleich ein neuer Bogen beginnt, stehen folgende Worte:

»Druckfehler in der Sonate für Klavier mit obligatem Violonschell —«

Erst nach und unter dieser Stelle beginnt die Fortsetzung des Textes der Abhandlung über den Dreiklang. Beethoven hatte also das Blatt ursprünglich zur Aufnahme von Druckfehlern bestimmt, und es ist selbstverständlich, dass die Sonate, in welcher die Druckfehler vorkommen, schon gestochen sein musste, als Beethoven dem Blatte eine andere Bestimmung gab. Welche Sonate kann Beethoven gemeint haben? Wenn man die Worte »in der Sonate« beachtet und wörtlich nimmt, so kann man nicht zweifeln, dass er die Sonate in A-dur Op. 69 gemeint habe. Beethoven hat fünf Sonaten für Clavier und Violoncell drucken lassen: die zwei Sonaten Op. 5, die zwei Sonaten Op. 102, und die eine Sonate Op. 69. Die ersten Anzeigen von dem Erscheinen der Sonate Op. 69 finden wir in der Wiener Zeitung vom 29. April 1809 und in dem Intelligenzblatt der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Monat April 1809. Wenn, was sich mit Sicherheit annehmen lässt, die Sonate kurze Zeit nach ihrem Druck angezeigt wurde: so kann Beethoven die erst zu Druckfehlern bestimmte Seite nicht vor April 1809 zu einer theoretischen Abhandlung gebraucht haben. Stellt man dieses Ergebniss mit dem aus der ersten Randbemerkung gewonnenen zusammen, so lässt sich das zweite Viertel des Jahres 1809 als die Zeit bezeichnen, in welcher die ersten 16 Seiten der »Materialien zum Generalbass« geschrieben wurden. Hieraus folgt, dass die Schriften über Generalbass u. s. w. nicht in Zusammenhang mit Beethoven's Unterricht bei J. Haydn oder Al-

brechtsberger gebracht werden können. Albrechtsberger starb am 7. März 1809, erlebte also nicht das Erscheinen der Sonate Op. 69. Ueberdies weiss man, dass Beethoven's Unterricht bei Albrechtsberger 15 Jahre früher fällt.

Damit eröffnen sich nun neue Fragen. Es sind die Fragen: Welche Bestimmung hatten die Schriften? War Beethoven vielleicht der Verfasser?

In Betreff der ersten Frage ist nicht zu zweifeln, dass die »Materialien« für den Unterricht bestimmt waren. Wir werden hierauf später zurückkommen.

Leicht ist die andere Frage zu beantworten. Um es kurz zu sagen: bis auf einige wenige Stellen, welche Beethoven hinzufügte, ist alles Abschrift: es sind Auszüge aus gedruckten Werken, und Beethoven eigenthümlich bleibt nur die Zusammenstellung der ausgezogenen Stellen, die Art der Zusammentragung. Auch hat Beethoven sich nicht selten verschrieben und oft Wörter und Wortfolgen geändert. Die Aenderungen sind zum Theil charakteristisch. Er vermied z. B. einigemal das Wort »galant« und wählte einen andern Ausdruck dafür.

Es ist gelungen, wenige Zeilen ausgenommen, überall die von Beethoven benutzten Vorlagen aufzufinden. Diese sind bei den Schriften über Generalbass oder Harmonielehre folgende: C. Ph. E. Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, 2. Theil, 2. Auflage: D. G. Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«, 1. Ausgabe v. J. 1791; J. G. Albrechtsberger's »Gründliche Anweisung zur Composition«, 1. Ausgabe v. J. 1790: Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«[1].

---

[1]) Von C. Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, liegen zwei verschiedene Ausgaben vor die erste vom Jahre 1762 (Berlin) und eine »zweite verbesserte Auflage« vom Jahre 1797 (Leipzig). Beethoven kann nur die zweite Ausgabe gebraucht haben. Das ist zu erkennen an mehreren von Beethoven ausgezogenen Stellen, welche sich in der ersten Ausgabe nicht finden, wohl aber in der zweiten. Man vergleiche Seite 161 der 1. Ausgabe mit Seite 130 der 2. Ausgabe u. s. w.

Von Türk's »Anweisung« liegen sechs Ausgaben vor Die älteste vom Jahre 1791 mit dem Titel »Kurze Anweisung« u. s. w.; die »zweite

Die Stellen nun in diesen Werken, welche Beethoven bei den »Materialien zum Generalbass« von Anfang an bis zu dem Punkte, wo der früher mitgetheilte Auszug abbrach, als Vorlagen gebraucht und abgeschrieben oder ausgezogen hat, sind der Reihe nach folgende: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 1. Capitel, §. 8; die Intervallen-Tabelle ist auch nach Bach §. 10, nur hat Beethoven die Primen hinzugefügt; Türk's »Kurze Anweisung« §. 7; Bach, wie vorhin, §. 22, 27 bis 35; Türk §. 14; Bach §. 36; Türk §. 14, 15; Bach §. 41, 42; Türk §. 17 bis 22; Bach §. 44, 45; Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 187; Türk §. 23 bis 27.

Indem wir nun den Faden in Beethoven's Handschrift da, wo wir ihn verliessen, wieder aufnehmen, wird es nicht nöthig sein, den Text immer vollständig mitzutheilen. Es wird genügen, wenn da, wo ein neuer Abschnitt oder eine neue Vorlage beginnt, die Anfangsworte oder die ersten Sätze hergesetzt

---

verbesserte und sehr vermehrte Auflage« vom Jahre 1800 mit dem Titel „Anweisung« u. s. w.; die dritte, nach dem Tode Türk's erschienene, verschlechterte (auf dem Titel steht »verbesserte«) Ausgabe vom Jahre 1816 u. s. w. Die von Beethoven gebrauchte Ausgabe ist keine andere, als die vom Jahre 1791. Dies kann nachgewiesen werden an vielen Stellen, welche in der ersten Ausgabe anders lauten, als in allen späteren Ausgaben. Man vergleiche §. 7 der 1. Ausgabe mit §. 5 der 2. Ausgabe u. s. w.

Von Albrechtsberger's »Anweisung« liegen die drei ältesten Ausgaben vor: die älteste, in Grossquart, vom Jahre 1790; eine spätere, in Grossoctav, ohne Jahreszahl; die dritte, »verbesserte und vermehrte«, auch ohne Jahreszahl. Nur an einigen verschiedenen Wortschreibungen (z. B. »hervorbringen« statt »vorbringen«) und verschieden stilisirten Stellen ist zu erkennen, dass Beethoven die Ausgabe vom Jahre 1790 gebraucht hat.

Beethoven besass Kirnberger's Schriften in der Ausgabe von der chemischen Druckerei in Wien. Sein Exemplar ist vorhanden. Es enthält einige Bemerkungen von seiner Hand. Zu einem Beispiel im 5. Abschnitt des 2 Theiles der »Kunst des reinen Satzes«, wo vom doppelten Contrapunkt die Rede ist (in der Wiener Ausgabe ist es das mit Fig. 10 bezeichnete Beispiel; in der Berliner Ausgabe steht es mit seiner Versetzung Seite 17 oben), wird, Kirnberger beistimmend, bemerkt: »versteht sich von selbst sehr miserabel«. Andere Bemerkungen sind ähnlicher Art.

und dabei die von Beethoven benutzten Vorlagen angegeben werden. Beethoven fährt fort wie folgt:

Man vorbereitet und löset die Dissonanzen auf, d. h. dass sie vorher als Konsonanzen schon da sind, und nachher wieder zu Konsonanzen werden. [Folgen 2 Beispiele.] Ueber liegenden oder in einem Tone bleibenden Bassnoten können alle Dissonanzen unvorbereitet angeschlagen werden . . . . u. s. w. [1]).

Vorausnahme der obern Stimmen. [Folgt ein Beispiel.] Vorausnahme des Basses. [Folgt ein Beispiel.] Bei der Vorausnahme der obern Stimmen pflegt man auch den Querstrich ━ so wie bei den anschlagenden Wechselnoten zu machen . . . . u. s. w. [2]).

Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem andern in der rechten Hand verwechselt, so ist dieses eine Verwechselung der Harmonie . . . . u. s. w.

Bei gewissen Gelegenheiten, welche an ihrem Orte vorkommen, pflegt man . . . . u. s. w.

Wenn das Accompagnement bloss auf die dem innerlichen Werthe nach lange Noten fällt, so ist der Durchgang regulär . . . . u. s. w.

Die Dissonanzen, welche in beiderlei Durchgängen vorkommen . . . . u. s. w. [3]).

Ungetheilt heisst die Begleitung, wenn man, ausser dem Basse, alle Stimmen mit der rechten Hand spielt . . . . u. s. w.

Grundakkorde sind diejenigen, von welchen andere abstammen. Solcher Grundakkorde sind nur 2, der Dreiklang und Septimen-Akkord. Alle die übrigen von diesen hergeleiteten Akkorde heissen Versetzungen oder Nebenakkorde . . . . u. s. w.

Die Dissonanz resolvirt gewöhnlich eine diatonische Stufe abwärts . . . . u. s. w.

Bei den durchgehenden Noten sind noch harmonische Nebennoten zu bemerken . . . . u. s. w. [4]).

Vom Dreiklang. Dieser Akkord wird zwar ohne Andeutung gegriffen. Wenn man aber die Ziffern, welche seine Intervallen an-

---

[1]) Beethoven's Vorlage: Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, 1. Cap., §. 58, 59, 61 bis 65.

[2]) Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790), S. 188 u. 189

[3]) Bach, wie vorhin, §. 66 bis 69, 71, 73—79.

[4]) Türk's »Kurze Anweisung«, §. 30, 31, 33, 35—37 und 56.

zeigen, einzeln oder zusammen über Noten antrifft, so hat es seine guten Ursachen. Bald sind Dissonanzen . . . . u. s. w.[1]).

Der Sexten-Akkord. Die gewöhnliche Bezeichnung dieses A. ist eine 6 allein; ausserdem findet man zuweilen die übrigen Intervallen aus gewissen Ursachen mit angedeutet. Die unmelodischen Fortschreitungen werden durch Verdoppelung vermieden . . . . u. s. w.[2]).

Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreiklange. Er wird entweder gar nicht oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte ($5^{\flat}$) angedeutet . . . . u. s. w.[3]).

Weil aber auch der $\frac{6}{5}$-Akkord mit der falschen 5. häufig nur durch $5^{\flat}$ oder $5^{\natural}$ bezeichnet wird, so fügen manche . . . . u. s. w.[4]).

Vom uneigentlichen vergrösserten harmonischen Dreiklange. Dieser hat ausser der übermässigen oder vergrösserten 5te bei der 4stimmigen Begleitung noch die grosse 3. und 8ve bei sich . . . . u. s. w.[5]).

Vom Sextquarten-Akkord. Die Signatur $\frac{6}{4}$ ist hinlänglich, diesen A. anzudeuten. Die verminderte 4te hat eine Vorbereitung nöthig . . . . u. s. w.

Wenn bei dem Sexten-Akkord die 3. durch die 4. aufgehalten wird . . . . u. s. w.

Wenn man die Auflösung der falschen 5te durch eine Verwechselung dem Basse überlässt, und bei dem $\frac{6}{4}$-Akkord die 6. verdoppelt, so ist es besser, als wenn man so verfährt, wie es eigentlich sein sollte, dass nemlich die falsche Quinte bei der zweiten Note in die 8. ginge . . . . u. s. w.[6]).

Vom $\begin{smallmatrix}6\text{ten}\\4\,\text{«}\\3\end{smallmatrix}$-Akkord. Er wird durch die Signatur $\frac{4}{3}$ angedeutet . . . . u. s. w.[7]).

Vom $\frac{6}{5}$ten-Akkord. Dieser Akkord besteht aus 6., 5. und 3. Er wird durch die Signatur $\frac{6}{5}$ . . . . u. s. w.[8]).

---

1) Bach, 2. Cap., 2. Abschnitt, §. 8, 5 und 6.

2) Bach, 3. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 13, 14, 16, 17, 20—22; 2. Abschnitt, §. 3, 7, 12—14.

3) Bach, 4. Cap., §. 2 und 3.

4) Türk, a. a. O., §. 109.

5) Bach, 5. Cap., §. 1 bis 6.

6) Bach, 6. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 4, 7—11, 13 und 2. Abschnitt, §. 1, 4—6.

7) Bach, 7. Cap., 1. Abschnitt, §. 2, 3, 6, 8—12 und 2. Abschn. §. 3—5.

8) Bach, 8. Cap., 1. Abschn., §. 1—3, 5, 7—9 u. 2. Abschn., §. 1—7.

Vom 2den-Akkord. Dieser A. besteht aus 2., 4. und 6. Die Signaturen davon sind . . . . u. s. w. [1]).

Vom Sekundquinten-Akkord. Dieser A. besteht aus der 2. und 5. Zur 4ten Stimme wird eines von beiden Intervallen verdoppelt . . . . u. s. w. [2]).

Vom Secundquintquarten-Akkord. Dieser Akkord besteht aus 2., 5., 4. Seine Signatur ist . . . . u. s. w. [3]).

Vom Secundterz-Akkord. Dieser Akkord besteht aus der kleinen 2., grossen 3. und reinen 5. Seine Signatur . . . . u. s. w. [4]).

Der Septimen-Akkord ist dreierlei; er besteht 1) aus der 7., 5. und 3.; 2) aus der 7., 3. und 8.; 3) aus der 7. und doppelten 3. Er wird durch 7 oder $\substack{7\\5}$ angedeutet . . . . u. s. w. [5]).

Vom Sextseptimen-Akkord. Dieser A. ist zweierlei. Er besteht . . . . u. s. w. [6]).

Vom Quartseptimen-Akkord. Seine Signatur ist $\substack{7\\4}$. Er ist zweierlei . . . . u. s. w. [7]).

Vom Akkord der grossen Septime. Er besteht aus der grossen 7., der reinen 4., der grossen 2. Seine Sign. . . . . u. s. w. [8]).

Vom Nonen-Akkord. Dieser A. besteht aus der 9., 5., 3. Seine Signatur . . . . u. s. w. [9]).

Vom Sextnonen-Akkord. Dieser A. besteht aus 9., 6., 3. Die Signatur . . . . u. s. w. [10]).

Vom Quartnonen-Akkord. Dieser A. besteht aus der 9., 5. und 4te. Die Signatur . . . . u. s. w. [11]).

---

1) Bach, 9. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—7, 10, 12, 13 und 2. Abschnitt §. 1—3.

2) Bach, 10. Cap., §. 1—4, 7.

3) Bach, 11. Cap., §. 1—3.

4) Bach, 12. Cap., §. 1—3, 5.

5) Bach, 13. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—4, 11—13, 15, 18—20 und 2. Abschnitt, §. 2—6.

6) Bach, 14. Cap., §. 1—5, 8.

7) Bach, 15. Cap., §. 3, 4, 8—12, 15.

8) Bach, 16. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—3, 9, 10 und 2. Abschnitt §. 2.

9) Bach, 17. Cap., 1. Abschnitt, §. 1—4, 7, 8 und 2. Abschn. §. 2 u. 3.

10) Bach, 18. Cap., §. 1—3.

11) Bach, 19. Cap., §. 1—5, 7.

Vom Septimennonen-Akkord. Dieser A. besteht aus 9., 7., 3. Seine Signatur . . . . u. s. w. [1]).

Vom Quintquarten-Akkord. Der $\frac{5}{4}$ten A. besteht aus 4., 5., 8. Seine Signatur ist 4 3 oder $\frac{5}{4}$ 3, wenn die 4. gleich aufgelöset wird; geschieht diese erst in der Folge, so ist 4 oder $\frac{5}{4}$ genug. Die reine, falsche 5., reine 4. und 8. sind die vorkommenden Intervalle unseres A. Die 4. ist allzeit vorbereitet und tritt bei der Auflösung herunter. [Folgen Beispiele.] [2])

Dies war die Vorlage zu Seite 14 bis 51 des Seyfried'schen Buches. Seyfried hat überall geändert. Was bei ihm (Seite 51 unten und S. 52) folgt, lässt sich handschriftlich nicht belegen. Es mag das letzte Blatt des Manuscripts verloren gegangen sein, was, nach der Vorlage zu schliessen, sehr wahrscheinlich ist. Beethoven's Vorlage wäre wiederum gewesen: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 21. Capitel, §. 7.

Nun ist Einiges zu sagen über das andere, 20 Seiten umfassende Heft. Es handelt hauptsächlich von der Bezifferung der Accorde, und ist wiederum ein Auszug aus dem 2. Theil von Ph. E. Bach's »Versuch«, Cap. 2 bis Cap. 21. Der Inhalt ist zum Theil mit dem in den »Materialien zum Generalbass« übereinstimmend; zum Theil ist er, was Bezifferung angeht, vollständiger. Es ist nicht nöthig, Auszüge zu bringen. Bach's zwanzig Accorde werden der Reihe nach vorgeführt; auf der linken Seitenhälfte sind die Namen und Bestandtheile der Accorde angegeben, auf der rechten steht ihre Bezifferung. Das letzte Blatt des Heftes ist abgerissen. Nach einer näheren Mittheilung, welche wir Herrn L. Nohl verdanken, befindet es sich in Zürich [3]). Es ist paginirt mit 21 und 22. Auf Seite 21 steht die Fortsetzung des auf der letzten Seite des Heftes abgebrochenen Auszugs aus Ph. E. Bach's »Versuch« (2. Theil, 21. Cap., §. 7) über den Quintquarten-Akkord. Auf Seite 22 schreibt Beethoven:

---

[1]) Bach, 20. Cap., §. 1—7.

[2]) Bach, 21. Cap., §. 1—4.

[3]) Vgl. Briefe Beethoven's Nr. 71.

Lieben Freunde ich gab mir die Mühe bloss hiermit, um recht beziffern zu können, und dereinst andere anzuführen. Was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst beinahe dieses nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, dass ich es ausübte, ohne zu wissen dass es so sein müsse oder anders sein könne.

Seyfried hat diese Zeilen seinem Buche (Seite 74) in Facsimile beigegeben. Sonst hat er das Heft nicht benutzt.

Das dritte Heft verdient mehr Beachtung und eine Mittheilung des Inhaltes in kurzen Auszügen (mit Angabe der Anfangsworte u. s. w.) wie früher. Beethoven schreibt:

Orgelpunkt. Wenn über langen aushaltenden Noten im Basse allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen, so nennt man dieses Orgelpunkt *(point d'orgue)*. Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Bass vollständig. Wenn man . . . . u. s. w.

Diese Beispiele, wobei die Ziffern gesetzt sind, sollen einen deutlichen Begriff von der Einrichtung der Harmonie geben[1]. [Folgen Beispiele von Eberlin und Ph. E. Bach aus Türk's »Kurze Anweisung« §. 195.] Lässt man den Bass weg, und beziffert dafür die in der zweiten Notenreihe tiefste Mittelstimme . . . . u. s. w.[2].

Das ganze System der Akkorde. Zwei Grundakkorde: der Dreiklang und Septimen-Akkord. Tabelle der konsonirenden Akkorde[3]. [Folgt die 1. und 2. Tabelle aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« I, S. 33.]

Die jetzt hergestellten dissonirenden Akkorde heissen wesentliche oder nothwendige Dissonanzen, weil sie nehmlich jedesmal ihre Stelle behaupten . . . . u. s. w.[4].

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der Dreiklang aufgehalten wird. Der Nonen-Akkord . . . . u. s. w.[5].

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der Sexten-Akkord aufgehalten wird. Der Nonsexten- oder Sextnonen-Akkord . . . . u. s. w.[6].

---

[1] Beethoven's Vorlage: Bach's »Versuch«, 2. Theil, 24. Cap., §. 1, 3, 4, 6.

[2] Türk's »Kurze Anweisung« §. 195.

[3] Türk, §. 69.

[4] Türk, §. 72—74.

[5] Türk, §. 144, 145, 148—151.

[6] Türk, §. 153—156.

Akkorde mit einem Intervalle, wodurch der $^6_4$ Akkord aufgehalten wird. Der Sextquartnonen-Akkord oder Nonquartsexten-Akkord . . . . u. s. w. [1]).

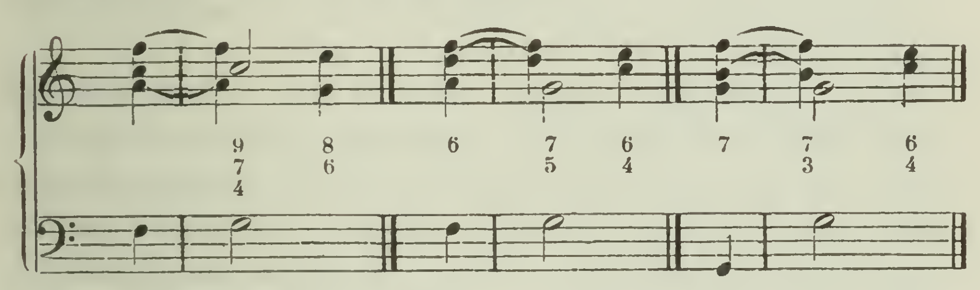
Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Septimen-Akkord aufgehalten wird. Der Sextseptimen-Akkord. . . .u. s. w. [2]).

Akkorde mit einem Intervalle wodurch der $^6_5$ten, $^3_4$ten und 2den Akkord aufgehalten wird. Die 6. durch die 7. aufgehalten im $^6_5$ten Akkord . . . . u. s. w. [3]).

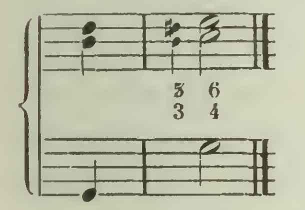
Akkorde, welche durch Aufhaltung zweier Intervalle entstehen. Der Dreiklang mit 2 Intervallen aufgehalten. Der Quartnonen- oder Nonquarten-Akkord . . . . u. s. w. [4]).

Sexten-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten. Nonseptimen-Akkord . . . . u. s. w. [5]).

Der $^6_4$-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten, durch die 9 und 7, durch die 7 und 5, durch die 7 und 3.



galante Schreibart [6]).



Lachet Freunde über diese Galanterie.

Der 7-Akkord durch 2 Intervalle aufgehalten, durch die 9 und 4, durch die 6 und 4, durch die 9 und 6 . . . . u. s. w. [7]).

---

1) Türk, §. 158—162.
2) Türk, §. 164—167.
3) Türk, §. 169—171.
4) Türk, §. 173—175.
5) Türk, §. 176.
6) Türk, §. 177.
7) Türk, §. 179—182.

Der Dreiklang aufgehalten durch 3 oder 4 Intervalle. Der Akkord der grossen Septime . . . . u. s. w.[1]).

Akkorde, durch die Verzögerung des Basses entstehend. Schlechthin werden diese auch Vorausnahmen (Anticipationen) genannt. Vorausgenommener Dreiklang . . . . u. s. w.[2]).

Andere nehmen den Dreiklang und Septimen-Akkord als Grundakkorde vom ersten Rang, folgende aber als Grundakkorde vom zweiten Rang.

Der Nonen-Akkord entsteht durch das Hinzufügen der Terz unter den Grundton eines Septimen-Akkordes . . . . u. s. w.

Der Undecimen-Akkord entsteht durch . . . . u. s. w.

Der Terzdecimen-Akkord entsteht durch das Hinzufügen . . . . [u. s. w. bis:] in der weichen Tonart auf der Tonika selbst wie hier [Beispiel] gebraucht[3]).

Das war die Vorlage zu Seyfried's Buch von Seite 53 bis Seite 73 Zeile 3.

In vorstehendem Auszuge ist eine den $^6_4$-Akkord betreffende Stelle der Handschrift vollständig nachgeschrieben worden, weil sie eine Bemerkung Beethoven's (»Lachet Freunde über diese Galanterie«) enthält, welche zu verschiedenen Deutungen Anlass geben kann. Nach unserer Ansicht bezieht sie sich nicht auf das Beispiel, sondern auf das Wort »galant«. (Türk versteht unter der galanten Schreibart die freie, im Gegensatz zur strengen oder gebundenen Schreibart.) Wenn man Seyfried's Buch zur Hand nimmt und seine Vorrede nachliest, so glaubt man, sie gelte einem Beispiel von Albrechtsberger. Das Falsche einer solchen Deutung liegt auf der Hand. Das ist übrigens die einzige ironische Bemerkung Beethoven's, welche in den vorliegenden Schriften vorkommt.

Ferner hat Seyfried (S. 70) mit Unrecht die letzten Stellen des Auszugs, die doch dem Inhalte nach zusammengehören, getrennt. Beethoven will (mit Türk) nichts Anderes sagen, als dass es ausser dem einen, zuerst vorgetragenen

---

1) Türk, §. 184—189.
2) Türk, §. 191—194.
3) Türk, Anmerkung zu §. 80.

System noch ein anderes giebt, welches vom ersten darin abweicht, dass es die Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorde nicht als Vorhaltsbildungen erklärt, sondern durch Terzenzusätze unter den Grundton eines Septimen-Accordes bildet.

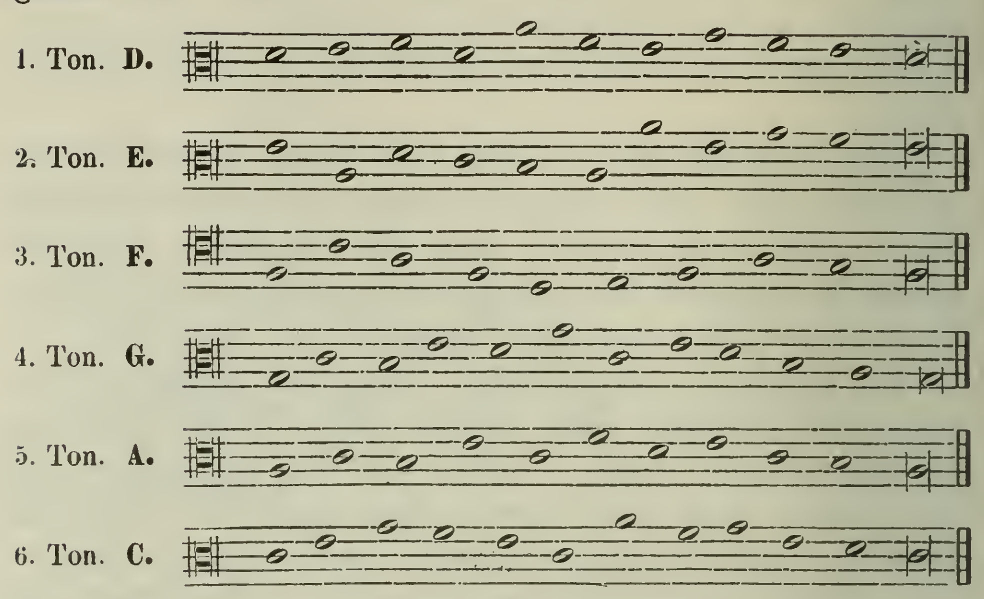
Was Seyfried Seite 73 Zeile 4 bis Seite 74 bringt, fehlt im Manuscript. An letzterem ist aber ein Blatt abgerissen. Es ist daher wohl möglich, dass die betreffende Stelle ursprünglich vorhanden war. Beethoven's Vorlage wäre gewesen: Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, I, S. 129—132.

Es folgen nun die Schriften, welche den einfachen Contrapunkt betreffen. Diese müssen nach zwei und mehr Seiten unterschieden werden. Anders wie beim Generalbass, wo die Schriften einer und derselben Zeit angehören, gehört ein Theil der contrapunktischen Schriften dem Cursus Beethoven's bei J. Haydn und Albrechtsberger an; der andere Theil aber reiht sich nach seiner ganzen äusseren Erscheinung, nach Handschrift, Papier, Einfassung u. s. w. an die Schriften über Generalbass aus dem Jahre 1809.

Der Unterricht Beethoven's bei Joseph Haydn mag bald nach Beethoven's Ankunft in Wien (im November 1792) begonnen und bis kurz vor Haydn's Abreise von Wien nach England (am 19. Januar 1794) gedauert haben. Dann begann der Unterricht bei Albrechtsberger. Der Unterricht bei J. Haydn kommt also zuerst.

Dem Unterrichte Beethoven's bei J. Haydn gehört an eine Anzahl loser, aber zusammengehörender Bogen und Blätter, welche zusammen 54 Seiten in Querfolio ausmachen. Das Manuscript ist nicht mehr ganz vollständig; es mögen ungefähr 10 Blätter verloren gegangen sein. Auf der ersten Seite steht von Beethoven's Hand: »Uebungen im Contrapunkt«. Vorhanden sind 245 Uebungen in fast allen fünf Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen strengen Contrapunkts. Die Uebungen bewegen sich sämmtlich innerhalb der Grenzen der sechs alten Tonarten, wie solche von Fux in seinem »*Gradus ad Parnassum*« erklärt und angenommen werden. Die den

Uebungen zu Grunde liegenden sechs Cantus firmi sind folgende:



Die Uebungen sind, wenn auch ohne Taktzeichen, im alten oder grossen Allabreve-Takt geschrieben. Von Beethoven's Hand findet sich, ausser den Uebungen selbst und den dazu gehörenden Ueberschriften (z. B. »2stimmiger Contrapunkt. *Nota contra Notam*« — »2te Gattung des zweistimmigen C.« — »3te Gattung des zweistimmigen C.« u. s. w.), nirgends eine Bemerkung vor. Haydn hat hier und da Noten geändert, manche Stellen mit einem Kreuz (†) oder mit einem »NB.« bezeichnet, jedoch nirgends ein erklärendes Wort beigefügt[1].

Seyfried hat von diesen Uebungen manche aufgenommen. Sie stehen bei ihm:

Seite 107 und 108; sieben Uebungen. Die Zwischenbemerkungen Seyfried's (Seite 107 unten und S. 108) stehen jedoch nicht im Manuscript. Auch hat Seyfried hier und in allen folgenden Uebungen Taktzeichen und Wörter (»Ausfüllung« u. s. w.) vorgesetzt und Ziffern eingefügt, die nicht in der Handschrift stehen.

---

[1]) Dass, wie in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 4. November 1863 gesagt wurde, die vorliegenden Uebungen mit dem Unterrichte Beethoven's bei Schenk zusammenhängen können, ist nicht wahrscheinlich.

Seite 111 unten bis S. 113 oben; 3 Uebungen. Im vorletzten Takt der 2. Uebung muss das untere *A* im Bass wegfallen.

Seite 116 bis S. 118 oben: 4 Uebungen. Im 5. Takt der ersten Uebung muss im Alt die erste Note *h* statt *d* heissen. Die Bemerkung S. 117 vor der letzten Uebung steht nicht im Manuscript.

Seite 120 und 121; 3 Uebungen. Die Bemerkungen, welche Seyfried S. 120 und S. 121 bis 122 oben bringt, stehen nicht im Manuscript.

Seite 124 bis 125 oben; 4 Uebungen.

Seite 127 bis 128 oben; 4 Uebungen. In der ersten Uebung muss die zweite Note im Bass (*a*) eine Octave tiefer stehen. Die Bemerkung zwischen der 2. und 3. Uebung steht nicht im Manuscript.

Seite 132 bis 134: 4 Uebungen. In der letzten Uebung muss im Sopran, statt der ersten Note, eine Pause stehen.

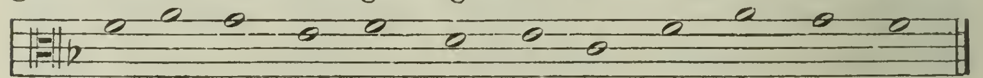
Seite 138 bis 139 oben: 4 Uebungen. In der letzten Uebung muss die 8. Note im Bass eine Octave höher stehen. Die Bemerkung S. 138 »*Nova Cadenza*« steht nicht im Manuscript.

Seite 142 bis 145 oben; 4 Uebungen. In der ersten Uebung muss die 13. Note im Sopran *d* statt *g* heissen. In der 2. Uebung muss die 8. Note im Tenor eine Octave tiefer stehen, so dass ein Septimen-Sprung darauf folgt. In der 3. Uebung muss die letzte Note im Tenor eine Quinte tiefer (*e* statt *h*) stehen. Die Bemerkungen vor der ersten und nach der letzten Uebung (S. 142 und 145) stehen nicht im Manuscript.

Beethoven's Uebungen im einfachen Contrapunkt bei Albrechtsberger sind in zwei Gruppen zu sondern. Zuerst kommen Uebungen in allen Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen strengen Contrapunkts. Sie nehmen einen Raum von 16 enggeschriebenen Seiten ein. Das Manuscript ist aber nicht vollständig und es mögen 4 Seiten fehlen. Den Uebungen liegen zwei feste Gesänge zu Grunde, der eine in F dur, der andere in D moll. Von Albrechtsberger's Hand sind geschrieben einige allgemeine Regeln und verschiedene auf Beet-

hoven's Uebungen sich beziehende Bemerkungen. Regeln, welche auf die einzelnen Gattungen eingehen, sind nicht vorhanden. Es ist daher wahrscheinlich, dass ein gedrucktes Lehrbuch gebraucht wurde. Dies konnte, nach einer später mitzutheilenden Bemerkung, kein anderes sein, als Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition« in der Ausgabe vom Jahre 1790. Von Beethoven's Hand finden sich einige Bemerkungen vor. Bei einer Uebung der zweiten Gattung des dreistimmigen Contrapunkts bemerkt Beethoven: »Der Niederstreich soll vollstimmige Akkorde haben, der Aufstreich kann leere haben«. Beim vierstimmigen Satz findet sich zu Anfang die Bemerkung: »Die Licenzen [nämlich erlaubte verdeckte Quinten und Octaven] abwärts sind besser als aufwärts. Die Licenzen dürfen in der obern Stimme höchstens einen Quintensprung, im Basse und in den Mittelstimmen können sie auch einen 4ten, 6ten und 8ven-sprung haben. Bei dem 4tensprunge hinauf und bei dem 6tensprunge hinauf sind in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und 8ven zu machen«. Bei einer unvorbereiteten Septime, welche Beethoven nicht in einer Uebung sondern am Rande anbringt, fragt er: »ist es erlaubt?« Andere und anderartige Bemerkungen finden sich nicht vor. Bemerkt kann noch werden, dass, ähnlich wie in Albrechtsberger's »Anweisung«, auch Uebungen in andern Taktarten, als im gewöhnlichen ₵-Takt, vorgenommen wurden. Seyfried hat von allen Uebungen keine aufgenommen.

Nun ist die zweite Gruppe der contrapunktischen Uebungen zu erwähnen. Sie füllen 8 Seiten. Das Manuscript kann aber unvollständig sein, und es mag etwa ein Blatt fehlen. Die Uebungen sind theils im strengen, theils im freien Satze geschrieben. Allen liegt folgender Cantus firmus zu Grunde:



Die Uebungen sind von Albrechtsberger corrigirt und mit Bemerkungen versehen. Eine Bemerkung lautet: »Nebst der wesentlichen Septime sind noch im freyen Satze frey anzuschlagen erlaubt die kleine über dem 4. grossen Ton, die verminderte auf dem 4. und 7. grossen Ton«. Von Beethoven's

Hand findet sich ausser Ueberschriften u. dgl. keine Bemerkung vor. Seyfried hat aus dieser Sammlung das Material zu seinem 15. Capitel genommen. Alle Beispiele oder Uebungen, welche darin von Seite 146 bis 154 vorkommen, sind von Beethoven gesetzt und geschrieben. Jedoch ist zu bemerken, dass Seyfried mehrere Stellen in den Uebungen geändert hat, und dass die Bemerkungen, welche bei ihm von Seite 146 Zeile 7 bis Seite 149 unten vorkommen, nicht in der Handschrift stehen. Mit dem letzten Beispiel Seite 154 bricht das Manuscript ab. Ueber das Folgende lässt sich also nichts sagen.

Das wären nun Beethoven's contrapunktische Uebungen bei Haydn und Albrechtsberger. Es ist aber noch eine vierte Sammlung zu erwähnen, welche sich unter Beethoven's Nachlass vorfand. Sie besteht aus einigen Heften, umfasst über 120 Seiten und enthält Uebungen in allen Gattungen des zwei-, drei- und vierstimmigen Contrapunkts von fremder Hand, und Regeln, Anmerkungen u. dgl. von Albrechtsberger's Hand[1] geschrieben. Allem Anschein nach sind es Uebungen eines andern, unbekannten Schülers Albrechtsberger's. Von Beethoven sind sie gewiss nicht. Beethoven's Handschrift ist nirgends zu finden[2]. Gleichwohl hat Seyfried die Sammlung benutzt. Doppelt schlimm aber für ihn, dass er sich gleich an einigen Beispielen, welche dem »*Gradus ad Parnassum*« von Fux entnommen sind und welche dem Schüler nur als Muster dienen konnten, vergriff und sie änderte. Es sind die bei ihm Seite 87 bis 91 stehenden Beispiele des zweistimmigen Contrapunkts. Im Manuscript sind sie (von der Hand des Schülers) genau so geschrieben, wie sie in der lateinischen Ausgabe des »*Gradus*«, Seite 53—55, 59 und 60, gedruckt

---

[1]) Albrechtsberger bemerkt bei einer Uebung: »*Nova Cadenza*«. Am Schluss eines Heftes steht von des Schülers Hand: »*Finis. Omnia ad majorem Dei Gloriam*«. Diese Worte kommen bei Seyfried S. 138 und 155 vor.

[2]) Schindler erzählt (Biogr. II, 309) von einem Heft, welches er bei Beethoven gesehen, und welches contrapunktische Arbeiten Albrechtsberger's für seine Schüler enthalten habe. Könnte das nicht ein Heft von der obigen Sammlung gewesen sein?

sind. Auch die dabei stehenden, meistens in lateinischer Sprache geschriebenen und mit Fux übereinstimmenden Bemerkungen hat Seyfried geändert. Dass Seyfried hier die vorliegende Sammlung und nicht eine andere, später zu erwähnende benutzt hat, geht u. a. auch daraus hervor, dass die Beispiele, welche er Seite 89 bringt und fälschlich auf den Leitton bezieht, welche aber eigentlich nur die mit einem verminderten Septimen-Accord vorzunehmenden enharmonischen Verwechselungen zeigen sollen, in derselben Folge auch in der Handschrift zwischen dem letzten Beispiel der ersten Gattung und dem ersten Beispiel der zweiten Gattung vorkommen. Jedoch stehen sie hier, ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, am untern Ende einer Seite, wo sie von Albrechtsberger hingeschrieben wurden, augenscheinlich, weil er hier zur Anbringung einer spätern, beiläufigen Bemerkung eine leere Stelle fand.

Ausser den angeführten Beispielen sind folgende Uebungen bei Seyfried der Sammlung entnommen:

Seite 94, 2 Uebungen.
Seite 95 unten bis S. 99 oben, 8 Uebungen.
Seite 101, 2 Uebungen.
Seite 110—111, 3 Uebungen.
Seite 114—116 oben, 3 Uebungen.
Seite 118 und 119, 3 Uebungen.
Seite 129—131, 4 Uebungen.

Dem theoretischen Theil der Sammlung sind folgende Stellen bei Seyfried entnommen: Seite 95 Zeile 1 ff.; Seite 104 unten bis Seite 106 oben; Seite 109, 113 und 114 oben. Sowohl in den Uebungen als bei diesen Stellen hat Seyfried geändert. Folgende Textstellen bei Seyfried kommen nicht im Manuscript vor: Seite 91 Zeile 4; Seite 96 mitten; Seite 99 Zeile 1—14; Seite 99 unten bis Seite 101 oben; Seite 105 Zeile 3 und 4; Seite 114 unten; Seite 115 mitten; Seite 131 bis 132 oben. Dies mag genug sein, um Seyfried's Verfahren bei der Benutzung einer unechten Handschrift an's Licht zu stellen.

Es sind nun die contrapunktischen Schriften vorzunehmen, welche sich den Schriften über Generalbass aus dem Jahre 1809 anschliessen. Beethoven's Auszüge stehen in einem (62 Seiten in Querfolio umfassenden) Heft, welches überschrieben ist: »Materialien zum Kontrapunkt«. Zuerst erscheint ein Auszug aus Kirnberger's »Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition«. Seyfried hat diesem Auszug nur eine Stelle entnommen, deren Anfang nach Beethoven's Handschrift lautet:

Zwei Noten gegen eine werden auf eine zweifache Art behandelt. Einmal kann die erste Note eine Konsonanz und die zweite eine Dissonanz sein, das heisst bekanntermaassen der reguläre Durchgang. Zum andern kann die erste Note dissoniren und die zweite konsoniren, ... u. s. w.[1]).

Seyfried bezieht (Seite 93—94 oben) die Stelle unpassender Weise auf die freie Schreibart. Ueberdies hat er durchweg Wörter geändert.

Nach dem Auszug aus Kirnberger's »Gedanken« schreibt Beethoven: »Von hier geht man zu dem Blatte wo die Lehre von dem Fuxischen Kontrapunkt anfängt«. Diese Lehre beginnt mit einer Einleitung, überschrieben: »Einleitung zur Fuxischen Lehre vom Kontrapunkt«. Beethoven's Auszug ist sehr eingehend, enthält auch einige eigene Bemerkungen. Er füllt, so weit er vorhanden ist (denn im Manuscript fehlen einige Blätter), wenigstens 36 Seiten. Eine gekürzte Wiedergabe des Auszugs (wie bei den Schriften über Generalbass) mag hier genügen. Beethoven schreibt:

Einleitung zur Fuxischen Lehre vom Kontrapunkt.

Die Bewegung ist die Fortschreitung von einer Stimme zur andern Sie ist dreierlei: gerade Bewegung (motus rectus), wenn zwei Stimmen zugleich fallen oder steigen . . . . u. s. w.[2]).

---

[1]) Beethoven's Vorlage bei dieser Stelle: Kirnberger's »Gedanken«, Seite 7 Zeile 9 v. u. bis Seite 8.

[2]) Beethoven's Vorlage: Türk's »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen«, §. 28.

Der Gebrauch dieser Bewegungen ist in folgenden 4 Regeln enthalten. 1) Von einer vollkommenen Konsonanz zu einer andern vollkommenen geht man entweder durch die widrige oder Seitenbewegung . . . . u. s. w.[1]).

Eigentlich nur 2 Regeln: 1) von einer vollkommenen K. zu einer andern kann man nur durch die widrige oder Seitenbewegung gehen. . . . u. s. w.[2]).

Hierbei wird die widrige oder Seitenbewegung deswegen angerathen, weil sonst verdeckte 5ten und 8ven entstehen . . . . u. s. w.[3]).

Der Querstand (unharmonischer böser Querstand), *relatio non harmonica*, bedeutet . . . . u. s. w.[4]).

Jedoch in dieser Fortschreitung dürfte man die 8ve nicht verdoppeln . . . . u. s. w.[5]).

Von den Gattungen des Kontrapunkts.

Erste Gattung. Note gegen Note (*de nota contra notam*). Hierbei sind erstens die 4 Regeln zu beobachten, dann soll man mehr unvollkommene als vollkommene Konsonanzen anbringen . . . . u. s. w.[6]).

Die alten Tonlehrer verbieten diese 8ve, *Ottava battuta* . . . u. s. w.[7]).

Diese 8ve ist erlaubt . . . . u. s. w.[8]).

Zweite Gattung des Kontrapunkts. 2 Noten gegen eine. Hierbei das Niederschlagen (*thesis*) und das Aufschlagen (*arsis*) zu betrachten . . . . u. s. w.[9]).

---

[1]) Fux' »*Gradus ad Parnassum*« in Mizler's deutscher Uebersetzung, S. 60 und 61.

[2]) (?) Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, erster Band, S. 143.

[3]) Ph. E. Bach's »Versuch«, 2. Theil, 2. Capitel, 1. Abschnitt, §. 18—23.

[4]) Türk, a. a. O., §. 40. Dazu Beispiele aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«, I, S. 139 und 140.

[5]) Ph. E. Bach, a. a. O., 2. Capitel, 1. Abschnitt, §. 35.

[6]) Fux, a. a. O., S. 64—72. Dazu die Beispiele Tab. II, Fig. 3—6 und 9—13.

[7]) Albrechtsberger's »Anweisung zur Composition«, Ausgabe vom Jahre 1790, Seite 28.

[8]) Fux, a. a. O., S. 72 und 73. Dazu die Beispiele Tab. II, Fig. 16 und 17 und Tab. III, Fig. 1.

[9]) Fux, a. a. O., S. 74 bis 77; Tab. II, Fig. 21; Tab. III, Fig. 2—17 Tab. IV, Fig. 1—6.

Der Tropfen Wasser durchlöchert endlich einen Stein . . . . u. s. w.[1]).

Unter dem strengen Satze versteht man überhaupt alle 5 Gattungen des Kontrapunkts. Zu ihm gehören . . . . u. s. w.[2]).

Dritte Gattung des Kontrapunkts. 4 Noten gegen eine. Von diesen 4 Noten muss die erste eine Konsonanz . . . . u. s. w.[3]).

Vierte Gattung des Kontrapunkts besteht aus zwei halben Schlägen gegen einen ganzen . . . . u. s. w.[4]).

Von der Auflösung der Dissonanzen. *De Dissonantiarum Resolutione.* Eine gebundene Note ist nichts anders, als eine Verzögerung der folgenden Note . . . . u. s. w.[5]).

Fünfte Gattung des Kontrapunkts. (*Contrapunctum floridum.*) Der verblümte K., da schon nach damaliger Zeit allerlei Zierrathen, fliessende Bewegungen, verschiedene Veränderungen des Gesangs statt finden . . . . u. s. w.[6]).

Von der Note gegen Note in 3 Stimmen. Bei dieser Komposition ist in acht zu nehmen, dass bei jedem Takt der harmonische Dreiklang anzubringen sei . . . . u. s. w.[7]).

Vom Kontrapunkt mit zwei halben Noten gegen eine ganze. Es gilt hier alles was im 2stimmigen S. gelehrt worden . . . . u. s. w.[8]).

Mit vier Noten in 3 Stimmen. Alles gilt was vom zweistimmigen in dieser Gattung ——— Hauptsächlich muss auf die Noten gesehen werden, die in Thesi stehen . . . . u. s. w.[9]).

In 3 Stimmen mit Bindungen. . . . . Vieles ist durch die Regeln in der Höhe verboten, was in der Tiefe erlaubt ist . . . . u. s. w.[10]).

---

[1]) Fux, S. 77. Vgl. Seyfried S. 92.

[2]) Albrechtsberger's »Anweisung«, S. 18, 17 und 67.

[3]) Fux, S. 78 und 79; Tab. IV, Fig. 7—17; Tab. V, Fig. 1—3.

[4]) Fux, S. 80; Tab. V, Fig. 4 und 5.

[5]) Fux, S. 80—83; Tab. V, Fig. 6 bis 20; Tab. VI, Fig. 1.

[6]) Fux, S. 83—85; Tab. V, Fig. 21; Tab. VI, Fig. 2—16.

[7]) Fux, S. 86—94; Tab. VII, Fig. 2, 3, 6—11, 14—23; Tab. VIII, Fig. 1—9.

[8]) Fux, S. 96, 97; Tab. VIII, Fig. 10—12; Tab. IX, Fig. 1—7.

[9]) Fux, S. 98; Tab. X, Fig. 1—5.

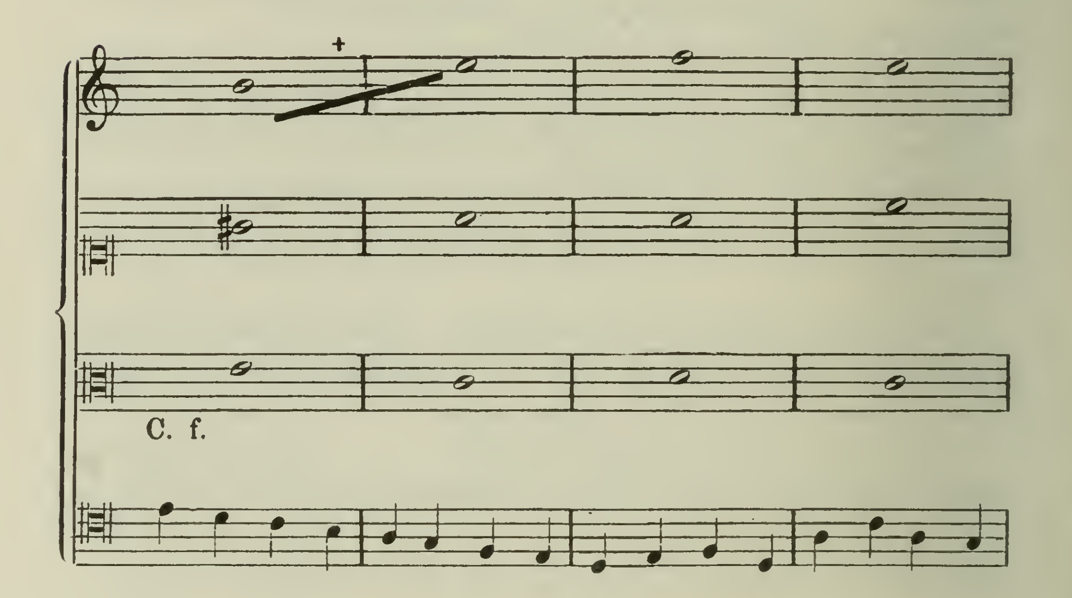
[10]) Fux, S. 99—104; Tab. XI, Fig. 1—10; Tab. XII, Fig. 1—7, Tab. XIII, Fig. 1 und 2.

Der bunte Kontrapunkt. *De contrapuncto florido* in 3 Stimmen. Dieser ist eine Zusammensetzung aller 5 Gattungen . . . . u. s. w.[1]).

Vom Kontrapunkt mit 4 Stimmen. Wo man wegen fehlerhafter Gänge, welches öfters geschieht, die 8. nicht haben kann, wird die 3., sparsamer aber die 6. verdoppelt . . . . u. s. w.[2]).

Zwei Schläge auf einen ganzen Takt, 4 Stimmen. [Folgen ohne Weiteres Beispiele[3]).]

Von Vierteln gegen einen ganzen Schlag. [Folgen Beispiele mit den dazu gehörenden Bemerkungen[4]). Bei einem dieser Beispiele, welches an zwei Stellen verdeckte Quintenfortschreitungen enthält, findet sich eine Bemerkung Beethoven's. Beethoven schreibt:]

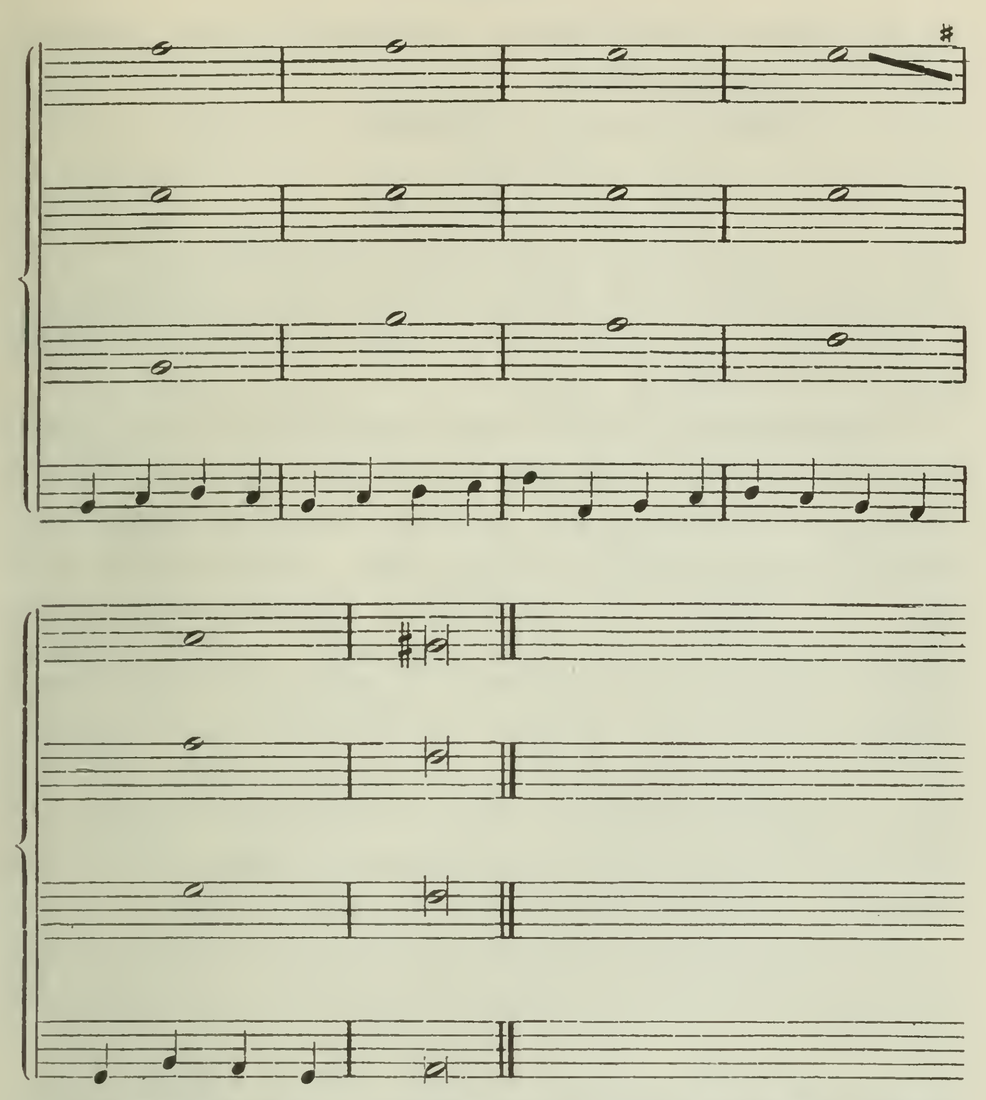


[1]) Fux, S. 105; Tab. XIII, Fig. 3—7; Tab. XIV, Fig. 1.

[2]) Fux, S. 107, 108; Tab. XIV, Fig. 2, 3, 5—7; Tab. XV, Fig. 1—6; Tab. XVI, Fig. 1.

[3]) Es sind die Beispiele bei Fux Tab. XVI, Fig. 2—5.

[4]) Fux, S. 112—114; Tab. XVII, Fig. 1—5; Tab. XVIII, Fig. 1—1; Tab. XIX, Fig. 1.



Fux entschuldigt + ♯ dieses sehr und scheint auch manchmal mit Fleiss solche Beispiele gewählt zu haben, wo der Schüler solche Fehler machen musste. ♯ Das letztere würde jedoch für mein Ohr nie zu entschuldigen sein. Es lassen sich schon Choräle streng rein setzen [1].

Von dem Kontrapunkt mit Bindungen in 4 Stimmen. Die Regel, dass die Harmonie zu den Bindungen beständig aus 3 Schlägen bestehen soll, kann nicht so genau beobachtet werden . . . . u. s. w. bis: ——— Daher ist diese Fortschreitung so anzusehen, als wenn man von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen in der geraden Bewegung fortgehe [2].

---

[1] Vgl. Seyfried, S. 128.

[2] Fux, S. 115, 116; Tab. XIX, Fig. 2—7.

Mit diesen Worten bricht das Manuscript ab. Seyfried hat dem Auszug entnommen:

Seite 103—104, 4 Beispiele;
- 106, 2 Beispiele;
- 122—123, 4 Beispiele;
- 125 unten und S. 126, 4 Beispiele:

ferner (mit Aenderungen) die Textstellen: Seite 92 Zeile 6 v. o.; S. 96 Z. 13 v. u.; S. 101 u. f.; S. 104; S. 109 oben: S. 113 Z. 8 v. u.; S. 122 u. s. w.

Albrechtsberger lässt in seiner »Anweisung« auf die Lehre vom einfachen Contrapunkt die von der Nachahmung folgen. Es ist zu vermuthen, dass bei dem Unterrichte Beethoven's Albrechtsberger denselben Weg nahm. Jedoch findet sich unter den Papieren aus Beethoven's Nachlass nichts, das näheren Aufschluss und Gewissheit geben könnte. Ausser einer der späteren Zeit angehörenden Abschrift der in Albrechtsberger's »Anweisung« (S. 163 bis 167) enthaltenen Beispiele der Nachahmung vom Einklang bis zur Unteroctave sind drei länger ausgeführte Stücke namhaft zu machen, welche zur Form der Nachahmung gerechnet werden können. Diese drei Stücke hat Beethoven bei Albrechtsberger componirt.

Das erste Stück, E-moll, $^3/_4$-Takt, liegt dreimal in Beethoven's Handschrift vor: einmal entwurfartig, ein andermal in Reinschrift u. s. w. Seyfried hat es aufgenommen S. 167—171. Er hat aber Stellen geändert und am Schluss 6 Takte hinzugefügt. Beethoven lässt das Stück um so viel Takte früher auf der Dominante schliessen. In der erwähnten Reinschrift, welche übrigens Seyfried nicht kannte, ist es für zwei Violinen und Violoncell bestimmt. Es hat hier die Ueberschrift: »Adagio. Quasi Preludio a tre voci«. Am Schlusse steht: »attacca Fuga«. Die Fuge, welche folgen sollte, hat Seyfried S. 197—203 aufgenommen.

Das zweite Stück, F-dur, $^3/_4$-Takt, liegt in einer unvollständigen, viel geänderten Handschrift vor. Es ist für Streichquartett geschrieben. Bei Seyfried steht es S. 172—181.

Das dritte Stück, C-dur, $^3/_8$-Takt, hat Seyfried nicht gekannt.

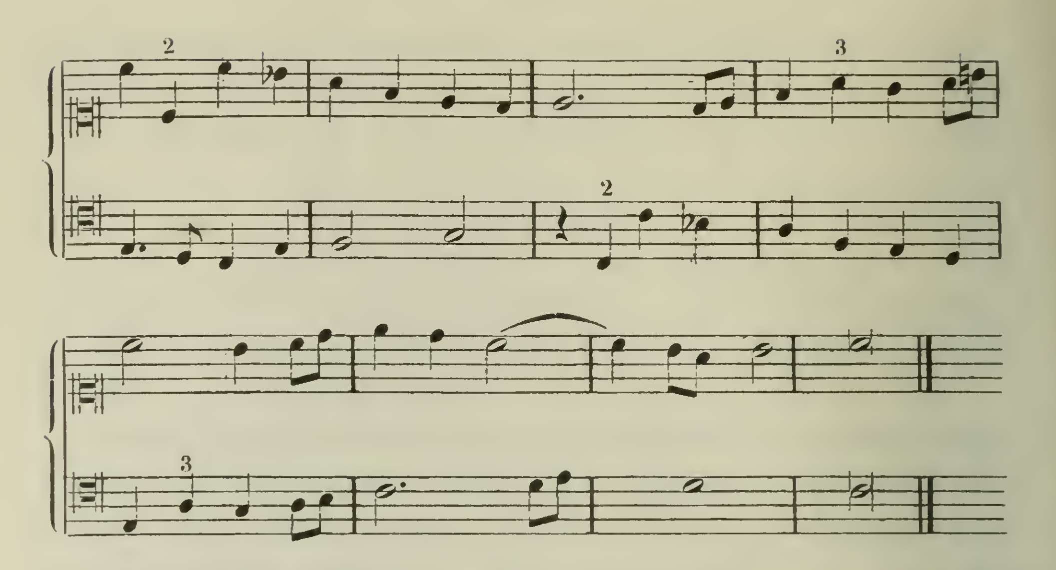
Die bei Seyfried S. 160—167 abgedruckten Stücke liegen auch in Beethoven's Handschrift vor. Die Stücke sind aber nicht von Beethoven. Beethoven hat sie nur abgeschrieben. Sie sind von Ph. E. Bach und stehen in dessen »*Sei Sonate per Cembalo*, Op. 2«. (Das Stück in G-moll ist der 2. Satz der 4., das in Es-moll der 2. Satz der 5. Sonate.) Zu bemerken ist, dass Beethoven die Stücke nicht, wie Ph. E. Bach, auf zwei, sondern auf drei Linien-Systeme geschrieben hat.

Die bei Seyfried Seite 156 bis 159 stehenden acht Nachahmungssätze sind handschriftlich nicht vorhanden, lassen sich aber gedruckt nachweisen. Sie finden sich nämlich der Reihe nach und nur in anderer Form (in andern Ton- und Taktarten u. s. w.) in der von Seyfried herausgegebenen »Wiener Tonschule« von Joseph Preindl (2. Theil, S. 36 f.)[1]. Das dritte Stück steht auch in Albrechtsberger's »Anweisung« S. 164. Eine Vergleichung der Stücke, wie sie in der »Wiener Tonschule« und wie sie in den »Studien« erscheinen, ergiebt, dass ihre Form in ersterem Buch die ursprüngliche ist. Es hat allen Anschein, dass Seyfried die Stücke aus dem einen Buch in das andere hinübergenommen und, um sie unkenntlich zu machen, verändert habe. Wir theilen aus Preindl's Buch, welches wenigen Lesern zur Hand sein wird, das letzte oder achte Stück zur Vergleichung mit Seyfried (S. 159) mit.

Nachahmung in der Octave.



[1]) Schindler sagt (Biogr. I, S. 79 f.) in Bezug auf Preindl's »Wiener Tonschule«: »Wie viele Geisselhiebe hat nicht dieses Tonsetzlehrbuch des alten Reichs-Componisten von Beethoven auszuhalten gehabt!« Nun erschien aber die »Wiener Tonschule« erst im Jahre 1827 um die Zeit, als Beethoven schon todt war. Eine andere Ausgabe, als die von Seyfried nach dem Tode Preindl's herausgegebene, hat es nicht gegeben. Seite 126 im Anhang (der Wiener Ausgabe) von Seyfried's »Studien« findet man eine Anzeige des Werkes. Recensirt ist es in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 19. März 1828 und in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 4. Juni 1828.



Was Theoretisches über die Fuge vorhanden ist, gehört, mit einer kleinen Ausnahme, der spätern Zeit an. Der früheren Zeit gehört an ein von Albrechtsberger geschriebenes Verzeichniss von 30 Fugenthemas, welches die Ueberschrift hat: »*Fugarum Themata ad Semirestrictionem et Restrictionem apta*«. Seyfried hat das Verzeichniss ziemlich genau aufgenommen S. 204 unten bis 206: nur das 17. Thema muss nicht in Es-dur, sondern in D-moll stehen.

Vorhanden sind 29 vollständige einfache Fugen, welche Beethoven bei Albrechtsberger componirt hat und deren Themas sämmtlich jenem Verzeichniss entnommen sind. Seyfried hat mehrere aufgenommen. Diese sind:

Seite 185 bis 188, 3 zweistimmige Fugen in B-dur, C-dur und G-dur. Alle Anmerkungen bei Seyfried innerhalb der Systeme und unmittelbar vor, zwischen und nach diesen Fugen stehen nicht im Manuscript. Nur das »Lic.« (Licenz) im 11. Takt der ersten Fuge ist echt und eine Anmerkung Albrechtsberger's.

Seite 192—197, 3 dreistimmige Fugen in D-moll, B-dur und G-dur. Auch hier findet sich von den Anmerkungen, welche Seyfried innerhalb der Systeme und zwischen den Fugen bringt, keine Spur im Manuscript. Die Bemerkungen, welche Albrechtsberger hier und da gemacht hat, hat Seyfried weggelassen.

Seite 206—217. 3 vierstimmige Fugen in A-moll, C-dur und B-dur. Bei Seyfried finden sich Aenderungen. Die zweite Fuge z. B., welche zweimal handschriftlich vorliegt, soll vier Takte früher mit einem Dreiklang auf C, und die dritte Fuge einen Takt früher mit einem Dreiklang auf B schliessen.

Ausser diesen Fugen über gegebene Themas gehören dem Unterrichte bei Albrechtsberger an die zwei bei Seyfried S. 197 bis 203 und S. 217 bis 227 stehenden Fugen in E-moll und F-dur. Die letztere ist jedoch schon mit Benutzung des doppelten Contrapunkts in der Octave geschrieben.

Albrechtsberger lässt in seinem Lehrbuch auf die einfache Fuge die Umkehrung (Nachahmung in der Gegenbewegung) folgen. Es ist denkbar, dass dieser Gegenstand in gleicher Folge auch beim Unterrichte Beethoven's berührt wurde. Theoretisches darüber und Uebungen von Beethoven finden sich jedoch nicht vor. Das Stück, welches Seyfried S. 302—307 bringt, liegt zwar in einer Handschrift Beethoven's vor; es ist aber nicht von ihm componirt, sondern es gehört zu einer Composition von Händel, zu welcher auch die bei Seyfried Seite 349—352 und Seite 348 unten vorkommenden und ebenfalls in Beethoven's Handschrift vorliegenden Stücke gehören[1].

Nach der Umkehrung wird in Albrechtsberger's »Anweisung« die Fuge mit einem Choral (der fugirte Choral) gelehrt. Unter Beethoven's Arbeiten finden sich drei Fugen, die hier zu nennen sind. Sie stehen theils zwischen einfachen Fugen, theils zwischen Arbeiten zum doppelten Contrapunkt in der Octave, mögen also den Uebergang gebildet haben von der einen Form zur andern. Zwei davon hat Seyfried aufgenommen Seite 233—245, jedoch sind wieder Stellen geändert und Albrechtsberger's Anmerkungen weggelassen. Die Fugen liegen zwei-, zum Theil dreimal in Beethoven's Handschrift vor.

---

[1] In Betreff der verschiedenen Bearbeitungen, in welchen die Stücke in Händel's Ouverture zu Esther und in dessen »*Six Sonatas for Two Violins, Two Hautboys*« u. s. w. vorkommen, lässt sich verweisen auf die Leipziger »Allgemeine Musikalische Zeitung« vom 3. Februar 1869.

Das wären also die Fugenarbeiten Beethoven's bei Albrechtsberger. Jetzt sind die Schriften aus der späteren Zeit zu nennen, zunächst diejenigen, welche sich den früher angeführten Schriften aus dem Jahre 1809 anschliessen.

In dem Heft, welches die Ueberschrift »Materialien zum Kontrapunkt« hat, beginnen zwei getrennte Auszüge wie folgt:

Von der Fuge.

Die Tonart wird durch den Umfang der Quarte und 5[te], die innerhalb der 8. liegen, bestimmt, nach welchen Gränzen sich die [Sätze der] Fuge richten müssen. Nemlich wenn die erste den Bezirk der 5[te] einnimmt so darf die folgende die Gränze der Tonart oder der 8. nicht überschreiten, sondern muss im Bezirk der Quarte bleiben und so auch im Gegentheil . . . . u. s. w. [Dazu Beispiele und Fugen.][1])

Bei zweistimmigen Fugen wenn die zweite Stimme mit dem Thema eintritt, macht die erste einen Gegensatz (Contrathema) darzu, jedoch nicht mit gleichlangen Noten nach der ersten Gattung, sondern mit andern, die einen contrapunctischen, meistentheils nach der fünften Gattung verfertigten Schwung führen . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele und Fugen.][2])

Auf einigen losen Blättern und Bogen (zusammen 10 Seiten), welche auch dem Jahre 1809 angehören und wahrscheinlich ursprünglich mit andern, verlorenen Blättern zusammen ein Heft bildeten, finden sich folgende Stellen:

Für die gewöhnliche Modulation —



[1]) Vorlage: Fux' »*Gradus ad Parnassum*« in der Uebersetzung von Mizler, S. 123—126. Dazu die Beispiele Tab. XXII, Fig. 12—14; Tab. XXIII, Fig. 1—4; Tab. XXIV, Fig. 1—3; ferner die zweistimmige Fuge in Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790) Seite 176 und 177.

[2]) Albrechtsberger a. a. O. Seite 175 und 176. Dazu die zweistimmigen Fugen bei Albrechtsberger S. 178 bis 180, die Beispiele und Fugen bei Fux, Tab. XXV, Fig. 1, 2, 4—7 und Tab. XXVI, Fig. 1 bis Tab. XXIX, Fig. 1.

nur fünf Nebentonarten welche in Durtönen hinauf in Molltönen herab. sammt ihren natürlichen Terzen sich hier befinden. Dienlich zu einer langen Fuge, Konzert, Sinfonie. Die angezeigte Ordnung wie diese T. aufeinander folgen, ist nicht immer zu beobachten. C-dur und A-moll haben gleiche Verwandte, eben so G-dur und E-moll und so fort alle Durtöne mit ihren kleinen Unterterzen . . . . u. s. w. [1]).

Von der Fuge.

Die antwortende Stimme ahmt in der Oberquinte oder Unterquarte oder auch in der Ober- oder Unteroktave das Thema nach. Bleibt sich der Gegensatz in allen Stimmen gleich, so kann er auch das zweite Thema heissen, dann ist's eine Doppelfuge. Behält er nicht den nehmlichen Gesang eine einfache Fuge. Geht der Satz vom Hauptton in seine Ober 5, so geht die Antwort von der 5 in den Hauptton . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [2]).

Nach altem Gebrauch hat eine regelmässige Fuge 5 Tonarten zu verwandten, die schon oben angegeben. Da man bald dieser, bald jener Stimme den Hauptsatz, oder den Gegensatz, oder bald diesem, bald jenem Paar Stimmen eine Nachahmung in den verwandten Tonarten gibt . . . . u. s. w. [3]).

Die Eintritte sind die schönsten zu Anfange sowohl 3- als mehrstimmiger Fugen, wo die Stimmen in der Ordnung hinauf oder herab sich beantworten . . . . u. s. w. [4]).

Es gibt auch Fugensätze welche in der 2, 3, 4, 6, 7 der Tonica anfangen . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.] [5]).

Was dem Hauptsatze (*thema*) wenn die zweite Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heisst der Gegensatz . . . . u. s. w. [6]).

Seyfried hat diese Auszüge benutzt, aber sehr verändert in seinem Buche Seite 181 bis 185 und Seite 189 (Zeile 8 von unten) bis Seite 192. Was er übrigens Seite 185 (Zeile

[1]) Albrechtsberger Seite 9 bis 10 oben.

[2]) Albrechtsberger Seite 171—175 und 189—194 (mit Beispielen der Beantwortung, Vergrösserung, Verkleinerung u. s. w.).

[3]) Ebenda Seite 195, 196.

[4]) Ebenda Seite 197.

[5]) Ebenda Seite 197—199.

[6]) Ebenda Seite 171.

1 bis 7, 13 und 14) und Seite 192 (Zeile 6 ff.) sagt, davon steht kein Wort im Manuscript.

Ausser einem Blatte, welches die 5 Bestandtheile der Fuge kurz erklärt und welches von Seyfried S. 189 benutzt wurde, sind noch vier Auszüge zu erwähnen, welche verschiedenen Zeiten, überhaupt aber einer spätern Zeit als 1809 angehören. Jeder Auszug zeigt eine Mischung von Stellen aus Albrechtsberger's »Anweisung« und aus Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, 1. Theil. Der Inhalt bezieht sich meistens auf Beantwortung der Themata und auf Durchführung, und in dieser Gemeinsamkeit des Inhalts kommt es vor, dass Stellen, welche den beiden genannten Werken entlehnt sind, wiederholt vorkommen. Um ein Bild zu geben, theilen wir den Inhalt zweier Auszüge mit. Zuerst folgende Stelle:

Alb—r u. Ma—g[1]) zusammen schreiben: Die zweite angefangene Durchführung entweder durch alle oder nur einige Stimmen; die alsdenn in der 3. Durchführung den Satz zuerst nehmen soll, lässt man vermittelst einiger Pausen vorhero schweigen. Bei der zweiten Durchführung, wenn es möglich ist, nimmt die 2. eintretende Stimme den Satz ehe die erste selben vollendet hat (halbe Engführung). Dies gilt wohl mehr von zweistimmigen Fugen. Bei der ersten Durchführung macht man nach einigen Zwischensätzen eine Cadenz im Hauptton oder Quinte, oder man macht keinen Zwischensatz und gleich die Cadenz, bei welcher der Führer oder Gefährte in der Stimme eintritt, wo er nicht zuletzt war.

Nun die andere Stelle:

Nach der ersten Durchführung macht man nach einigen Zwischensätzen eine Cadenz im Hauptton oder Quinte, oder man macht keinen Zwischensatz und gleich die Cadenz, bei welcher der Führer oder Gefährte in der Stimme (es braucht dieselbe Stimme, womit die Fuge angefangen, nicht zu sein) eintritt, wo er nicht zuletzt war (ausgenommen wenn Abkürzungen vorher in andern u. derselben Stimme

---

[1]) Albrechtsberger und Marpurg. Vgl. des Letzteren »Abhandlung« 4. Hptst. 3. Abschn. (Ausgabe v. J. 1753 S. 122 f.) und des Ersteren »Anweisung« (1790) S. 175 f. Eine Vergleichung der verschiedenen Ausgaben von Marpurg's Abhandlung ergiebt, dass Beethoven die Ausgabe v. J. 1753 gebraucht hat.

geschehen). Bei der zweiten Durchführung, wenn es möglich ist, oder wenn man will, die Antwort etwas näher oder eigentlich zu sagen auf die zweite eintretende Stimme (wenn es nöthig oder wenn man will) den Satz ehe die erste selben vollendet hat (halbe Engführung) wenn viele Arten der engen Nachahmung bei dem Satze möglich sind oder sonst die Fuge nicht zu lange werden soll. Die zweite angefangene Durchführung entweder durch alle oder nur einige Stimmen, die Stimme welche alsdenn in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll lässt man vermittelst einiger Pausen vorhero schweigen.

In einem dritten Auszug wird derselbe Gegenstand nach denselben Vorlagen vorgenommen. Seyfried scheint einen von diesen Auszügen Seite 203 unten bis S. 204 benutzt zu haben.

Von den doppelten und mehrfachen Contrapunkten hat Beethoven bei Albrechtsberger folgende Arten durchgenommen: den doppelten Contrapunkt in der Octave, den in der Decime oder Terz, den in der Duodecime oder Quint, und den dreifachen Contrapunkt in der Octave. Die darauf bezüglichen Blätter geben ein ziemlich klares Bild von dem Gange und von der Art des Unterrichts. Zuerst erscheinen die beim doppelten Contrapunkt in der Octave üblichen Ziffern- und Noten-Schemata mit Erklärungen und Bemerkungen, dann Beispiele, alles von Albrechtsberger geschrieben. Aus einer Bemerkung geht hervor, dass Albrechtsberger's »Anweisung« in der Ausgabe v. J. 1790 benutzt wurde. Albrechtsberger schreibt nämlich: »Das Uebersetzen taugt hier nicht, weil lauter zu grosse Intervalle in beiden Verkehrungen entstehen, wie im 2. Beispiele S. 279 zu ersehen ist«. Das gemeinte Beispiel findet sich nur auf der bezeichneten Seite in der erwähnten Ausgabe. Dann erscheint von Beethoven's Hand ein Auszug aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« (2. Theil, 5. Abschnitt, S. 11—20), welcher beginnt wie folgt: »Ueber den Gebrauch der Quinte und Quarte in dem doppelten Contrapunkt der Octave. 1) Die Quartenfortschreitungen suche man zu vermeiden, weil in der Umkehrung Quinten entstehen. 2) Weder kann man mit der Quinte endigen noch anfangen. 3) Auch mitten in einem Satz ist sie überall zu vermei-

den« . . . . u. s. w. Später schreibt Beethoven Uebungen. — Was Albrechtsberger über den doppelten Contrapunkt in der Decime und über die folgenden Contrapunkte schreibt, stimmt der Sache nach mit dem überein, was in seinem gedruckten Lehrbuch steht. Nur ist alles gedrängter gefasst.

Was Seyfried aus dem theoretischen Theil des Unterrichts in sein Buch aufgenommen hat, erscheint mit Stellen aus andern, noch zu erwähnenden Schriften durcheinander gemischt. Die Stelle Seite 247 Zeile 7 von unten bis S. 248 unten ist mit den Beispielen dem erwähnten Auszug aus Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« entnommen. Die Seite 247 oben, Seite 270 bis Seite 271 oben und Seite 308 bis 311 stehenden Beispiele sind von Albrechtsberger geschriebene Beispiele. Auch die Textstelle Seite 258, Zeile 1—21, ist von Albrechtsberger geschrieben. Jedoch hat Seyfried wiederum Wörter und Noten geändert.

Beethoven's Uebungen im doppelten und mehrfachen Contrapunkt füllen ungefähr 70 Seiten in Querfolio. Vorhanden sind 34 kleinere Uebungen mit ihren Versetzungen und (mit Ausschluss der früher erwähnten vierstimmigen Fuge in F-dur — bei Seyfried Seite 217 ff.) 8 Fugen. Ueberall ist Albrechtsberger's verbessernde und erläuternde Hand bemerkbar. Seyfried hat einen Theil davon aufgenommen Seite 276 (von Nr. 1 an) bis 299 und Seite 312 bis 325; das sind zusammen drei kleine Sätze und fünf Fugen.

Jetzt sind die Schriften aus der späteren Zeit zu erwähnen. Das Meiste über doppelten Contrapunkt findet sich in einem Heft, welches seiner äusseren Beschaffenheit nach sich den Schriften aus dem Jahre 1809 anschliesst. Das Heft umfasst 46 Seiten, ist aber jetzt nicht mehr so vollständig, wie es vor 40 Jahren war. Im Anfang sind zwei Blätter abgerissen. Auch mag in der Mitte ein Blatt fehlen. Zuerst erscheinen Beispiele aus Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790 S. 281 und 282. Dann schreibt Beethoven in Bezug auf den doppelten Contrapunkt in der Octave weiter:

Wegen der reinen 5 ist noch anzumerken, dass [man] [1]) sie nicht

---

[1]) Beethoven hat das eingeklammerte Wort vergessen.

sprungweise, auch nicht wenn beide Stimmen stufenweise einhergehen. anbringen darf . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [1])

Wenn jede Thesis oder jeder Anfang des Takts entweder die widrige . . . . u. s. w. [Folgt ein Beispiel.] [2])

Wenn in der Komposizion eines zweistimmigen kontrapunktischen Satzes von dieser Gattung nur die 3, 6te und 8^ve^ . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.] [3])

In dieser Fuge wird gezeigt, wie durch Hülfe des doppelten Kontrapunkts in der 8^ve^ der Gegensatz eingeführt wird. [Dabei eine Fuge von Fux. Dann kommen Beispiele mit Bemerkungen [4]) und zuletzt eine Fuge von Albrechtsberger [5]). Beethoven schreibt dann weiter:]

Vom K. der 10me

Hier kann eine von beiden Stimmen in die Decime nach Weglassung einiger Konsonanzen oder Dissonanzen, entweder in die Höhe oder Tiefe versetzt werden.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Regeln. 2 Terzen und zwei 10^men^ können in der geraden Bewegung nicht aufeinander folgen, weil aus jenen zwei 8^ven^ aus diesen zwei Einklänge durch die Verkehrung entspringen würden . . . . u. s. w. [6]).

Dieser K. heisst *Contrapunctum duplex in decima acuta*, wenn . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.] [7])

Es ist hier wie im vorigen Kontrapunkt, wenn jede Thesis entweder die Gegenbewegung oder die Seitenbewegung hat, so kann . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.] [8])

Hier oder da muss man des Gesanges wegen ein Intervall erniedrigen oder erhöhen, welches erlaubt ist. In der wirklichen Aus-

---

1) Vorlage: Albrechtsberger's »Anweisung« (Ausg. v. J. 1790), S 283 bis 285.

2) Fux' »*Gradus*« deutsch Seite 142 und Tab. XXXI, Fig. 8.

3) Albrechtsberger S. 287—290.

4) Fux, S. 142, 143 und Tab. XXXII, Fig. 1—3.

5) »Anweisung« S. 293—297.

6) Fux, S. 144.

7) Albrechtsberger S. 297—301.

8) Fux, S. 145; Tab. XXXIII, Fig. 6, 7 und Tab XXXIV, Fig. 1

arbeitung braucht[1]) die Verkehrung nicht gleich von Anfang angebracht werden, und bis zu Ende fortgeführt werden: sondern . . . . u. s. w.[2]).

Fängt man aber im Hauptton an, so kann man bei der Versetzung . . . . u. s. w. [Mit Beispielen.][3])

Soll der Kontrap. in 4 Stimmen angebracht werden, so kann diese . . . . u. s. w. [Folgt ein Beispiel.][4])

Nun wird gezeigt, wie dieser K. in der Komposition zu brauchen . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele und eine Fuge von Fux[5]), ferner zwei Fugen von Albrechtsberger[6]). Beethoven schreibt weiter:]

Doppelter K. in der Duodecime.

Hier kann die eine unter zweien oder mehreren Stimmen in der Duodecime entweder in die Höhe oder Tiefe versetzt werden

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Alle Intervalle, wie die Reihe von Zahlen zeigt . . . . u. s. w.[7]).

Schon in den andern Kontrapunkten haben wir gesehen, dass auch die Linienreihen müssen versetzt werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][8])

6te Regel. Will man aus einem zweistimmigen Satze einen 4stimmigen machen, welcher durchaus in 12men[9]) einhergehen soll . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.][10])

---

1) Schreibfehler Beethoven's für »muss«. Seyfried hat S. 261 auch »braucht«.

2) Vorlage: Fux, S. 146.

3) Albrechtsberger, S. 308—310.

4) Fux, S. 146; Tab. XXXIV, Fig. 4.

5) Fux, S. 146, 147; Tab. XXXIII, Fig. 8; Tab. XXXIV, Fig. 2, 3, 5, 7, 8; Tab. XXXV, Fig. 1.

6) »Anweisung«, S. 316 ff. und 320.

7) Fux, S. 148, 149.

8) Albrechtsberger, S. 326—334.

9) Beethoven hat hier einen Druckfehler mitabgeschrieben. Statt »12men« (Duodecimen) muss es heissen: Decimen. In der 3. Auflage von Albrechtsberger's »Anweisung« ist die Stelle geändert. Seyfried hat (S. 269) auch »Duodecimen« geschrieben.

10) Albrechtsberger, S. 327, 334—337 und 344.

Kontrapunkt zu zwei Stimmen in der 12. Die 6te und 7 in die 6te aufgelöset sollen hier nicht gebraucht werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [1])

Von der Umkehrung oder Verkehrung.

Die Komposition, die keine Bindungen von Dissonanzen hat, kann auf zweierlei Art im Gegentheil verkehrt werden — erstlich durch das Gegentheil schlechtweg, hernach durch das verkehrte Gegentheil — beim Gegentheil schlechtweg steigen die Noten so zuvor hinuntergestiegen [2]) nun herunter . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele und Fugen.] [3])

Die Umkehrung ist vierfach. Die erste heisst die platte *(simplex)* wenn man nemlich alle Noten eines Fugensatzes also verkehrt, dass die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen oder springen, herabgehen oder springend hervorgebracht werden . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [4])

Doppelfuge.

Die Doppelfugen mit zweien Hauptsätzen *(subjectis)*, wenn sie auch 3, 4 oder mehrstimmig sind, haben fast keinen Unterschied von einer Fuge des doppelten Kontrap. in der 8ve — man mag hernach den Gegensatz mit dem Hauptsatze zu gleicher Zeit oder etwas später, wenn die Repercussion vollendet ist, antworten lassen. Die meisten Doppelfugen . . . . u. s. w. [5]).

Mit den zwei Beispielen, welche in Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 353 vorkommen, bricht das Manuscript ab.

In Seyfried's Buch sind diesem Heft entnommen die Notenbeispiele: Seite 251 mitten bis 257, S. 259 bis 268, S. 271 mitten bis 276 oben, S. 300 und 301; die Textstellen: S. 258 Zeile 11 von unten bis S. 259, S. 261 unten bis S. 262, S. 267

[1]) Fux, S. 149—151; Tab. XXXIV, Fig. 6 und 9—11; Tab. XXXV, Fig. 2—4; Tab. XXXVI, Fig. 1—7; Tab. XXXVII, Fig. 1, 2, 5; Tab. XXXVIII, Fig. 1 und 2.

[2]) Schreibfehler Beethoven's.

[3]) Vorlage: Fux, Seite 152—156; Tab. XXXVI, Fig. 8—10; Tab. XXXVII, Fig. 6; Tab. XXXVIII, Fig. 3 bis Tab XXXX. Fig. 4.

[4]) Albrechtsberger, S. 212—214.

[5]) Albrechtsberger, S. 351—353.

bis 270, S. 300, 301, 307, 308, 311 mitten bis S. 312. Jedoch sind wiederum durchgehends Wörter und hin und wieder Noten geändert. Die Seite 301 (Zeile 11 und 12 von unten) in Parenthese stehenden Worte kommen nicht im Manuscript vor und können nur eine Zuthat Seyfried's sein. Was Seyfried S. 246 bis 251 bringt, ist grösstentheils nicht zu belegen, würde aber ohne Zweifel zu belegen sein, wenn das Manuscript vollständig wäre. Die in jener Stelle erkennbaren Vorlagen schliessen sich den früher angegebenen an und sind zum Theil: Fux' »*Gradus*«, deutsch, S. 139—141, Tab. XXXI, Fig. 4—6, und Albrechtsberger's »Anweisung«, S. 280.

Der Kanon ist bei Albrechtsberger etwas kurz abgefertigt worden. Theoretisches darüber findet sich nicht vor. Beethoven's Arbeit beschränkte sich auf das Abschreiben einiger in Albrechtsberger's »Anweisung« Seite 397 und 399 vorkommenden Kanons und auf das Umsetzen derselben aus der verschlossenen Form in die offene und in die Entwurf-Form, ferner auf die Composition einiger drei- und vierstimmigen Kanons im Einklange. Von Räthsel-Kanons u. dgl. zeigt sich keine Spur. Die bei Seyfried Seite 327 bis 333 oben stehenden drei Kanons sind von Beethoven bei Albrechtsberger geschrieben. Seyfried hat aber geändert. Der zweite Kanon z. B. steht bei Beethoven im Sopran-Schlüssel und eine Octave höher.

Aus späterer Zeit und den Schriften v. J. 1809 sich anschliessend liegen auf 16 Seiten Auszüge über Kanon vor. Beethoven schreibt:

Vom Canon.

Canon ist eine Art Fuge, in welcher aber die strengste Nachahmung herrschen muss — im Kanon muss die strengste Nachahmung von Anfang bis zu Ende sein. Er kann endlich oder unendlich sein — rückgängig *cancrizans* — *per figuram augmentationis*, *diminutionis* wie die künstlichen Fugen — ein doppelter, ... u. s. w. [Mit Beispielen.] [1])

---

[1]) Vorlage: Albrechtsberger, a. a. O., S. 380—383.

Die *canones* in der 2 3 4 5 6 7 9 sind *a due* härter zu erfinden als die des 1 oder 8 — . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [1])

Soll der Canon nicht im 1, sondern in der Ober5 und Ober8 oder in der Unter5 und Unter8 beantwortet werden, so pflegt man die Schlüssel der Stimmen, die sich in der Ordnung folgen werden, vor dem Schlüssel, welcher den Canon anfängt, hinaus vor dem Taktzeichen zu setzen . . . . u. s. w. [Folgen Beispiele.] [2])

Räthselcanones.

Dieser hat weder Zeichen noch Zahlen noch Buchstaben der 4 Singstimmen, und oftmal auch keinen Schlüssel vorgezeichnet. Wenn ein solcher C. wobei höchstens *a tre a quattro* geschrieben steht, vorkommt, so muss man ihn durch allerlei Intervalle suchen aufzulösen, entweder durch die obern oder untern d. i. ober2, oder unter2, ober3, unter3 etc. bis er die ächten Antworten trifft; oftmals auch die Umkehrungen, durch die Gegenbewegung, auch sogar zuweilen durch die rückgängig verkehrte Bewegung, auch durch die 3 Schlüssel nemlich: deren Versetzungen, welche sich neunmal versetzen lassen —



Auch muss man durch ganze und halbe Pausen, durch Suspiren, durch ganze oder halbe Takte, auch durch anderthalb oder mehrere,

[1]) Ebenda, S. 383—397.

[2]) Ebenda, S. 398 u. 399.

durch Vergrösserung oder Verkleinerung die Auflösung suchen — Wir irren allesammt nur jeder irret anders — Kirnberger [1]).

Mit diesen Worten hören die Schriften aus dem Jahre 1809 auf. Seyfried hat den letzten Abschnitten entnommen die Stellen in seinem Buch: Seite 326 bis 327 oben und S. 333 mitten bis 335 oben. Was er Seite 336 über den Räthsel-Kanon bringt, lässt sich mit Ausnahme der wenigen Stellen, welche in Beethoven's letztem, vorhin vollständig mitgetheiltem Auszug vorkommen, nicht belegen. Offenbar hat Seyfried jenen Auszug benutzt, aber Aenderungen darin vorgenommen und Eigenes hinzugefügt. Die zwei Beispiele, welche Seyfried Seite 335 und 336 bringt, sind in Beethoven's Handschrift nicht vorhanden. Es ist aber möglich, dass Seyfried eine geschriebene Vorlage hatte. Gedruckt findet man die Stücke in Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«, 1. Theil, Tab. VIII, Fig. 3 und Tab. IX, Fig. 6.

Jetzt ist noch ein einzelnes Blatt anzuführen, welches keiner der bisher genannten Schriften angehört. Es enthält Bemerkungen über den Umfang der Singstimmen, über deren Register u. dgl. Beethoven's Vorlage dabei war das 6. und 7 Kapitel in der ersten Abtheilung der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig um 1804 erschienenen Singeschule des Conservatoriums in Paris. Seyfried hat es benutzt in seinem Buche Seite 338. Von dem, was Seyfried Seite 338 unten bis Seite 348 mitten über das Recitativ bringt, ist handschriftlich nichts vorhanden. Es ist aber möglich, dass geschriebene Vorlagen ursprünglich da waren. Beethoven's Vorlagen mit Einschluss der Beispiele wären dann gewesen: Fux' »*Gradus ad Parnassum*« in Mizler's deutscher Uebersetzung Seite 193 bis 195, und Sulzer's »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, Artikel: Recitativ.

Ich bin nun mit den Handschriften zu Ende.

---

[1]) Albrechtsberger, S. 415. Bei dem französischen Violinschlüssel hat sich Beethoven verschrieben; statt *c* muss der Buchstabe *g* auf der ersten Linie stehen.

Seyfried's Buch, wenn man es stückweise auseinanderlegt und wenn man absieht von den Aenderungen und Zuthaten, lässt sich bis auf einen Bruchtheil durch die vorhandenen Handschriften belegen. Von den ersten 336 Seiten des Buches lassen sich etwa 34 Seiten nicht belegen[1]). Von diesen 34 Seiten würden sicher die meisten belegbar sein, wenn die handschriftliche Sammlung so vollständig wäre, wie sie es vor 40 Jahren war.

In meinen Mittheilungen bin ich, ohne auf die chronologische Folge der Handschriften besondere Rücksicht zu nehmen, nach Fächern vorgegangen, nämlich so, wie die einzelnen Theile der Compositionslehre auf einander folgen. Eine solche Darlegung mag der Uebersichtlichkeit wohl einigen Eintrag gethan haben; sie geschah aber nicht ohne Grund und hauptsächlich deswegen, um mit dem Buche Seyfried's so viel als möglich parallel zu bleiben. Es erübrigt nun, um eine andere Betrachtungsweise anzunehmen, die Handschriften so zu sondern, wie sie nach Grund und Zeit ihrer Entstehung zusammengehören.

Die Handschriften lassen sich in fünf Gruppen theilen. Zuerst kommen die Schriften, welche dem Unterricht bei Joseph Haydn angehören. Vorhanden sind 245 Uebungen im einfachen Contrapunkt über sechs feste Gesänge in den alten Tonarten. Diese Uebungen können den für den Unterricht

---

[1]) Folgende Stellen waren handschriftlich nicht zu belegen: Seite 51 unten bis 52, Text und Beispiele (Vorlage: Ph. E. Bach's »Versuch«); Seite 73—74, Text und Beispiele (Vorlage: Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes«); Seite 75—87 oben, 12 Seiten (wahrscheinlich dem Unterricht bei J. Haydn angehörend); Seite 100—101 oben, eine Seite Text (Seyfried's Zuthat?); Seite 134 unten bis 137, 3 Seiten Text und Beispiele (Vorlage: Fux' »*Gradus ad Parnassum*«); Seite 139 unten bis 142 oben, 4 Beispiele (von Fux); Seite 145, ein Beispiel (von Fux); Seite 155, ein Beispiel (Product Seyfried's?); Seite 156—159, Text und 8 Beispiele (Zuthat Seyfried's aus Preindl's »Wiener Tonschule«?); Seite 227 bis 232, eine vierstimmige Fuge (von?); Seite 335 und 336, 2 Kanons (aus Marpurg's »Abhandlung von der Fuge«).

anzunehmenden Zeitraum von einem Jahre (von Ende 1792 bis Ende 1793 oder Januar 1794) schwerlich ausfüllen. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass den contrapunktischen Uebungen als Einleitung eine gedrängte Lehre vom Contrapunkt überhaupt, von der Natur der Consonanzen und Dissonanzen, von deren Behandlung in den verschiedenen contrapunktischen Gattungen u. dgl. vorherging. Es ist ferner wahrscheinlich, dass Haydn, wie er es bei andern Schülern pflegte, auch seinem Schüler Beethoven ein geschriebenes Compendium in die Hand gab, welches jene einleitenden contrapunktischen Elemente enthielt. Dieses Compendium oder Elementarbuch mag, als Seyfried sein Buch zusammenstellte, noch vorhanden gewesen sein und den Stoff geliefert haben zum Anfang seines zweiten Abschnittes (Seite 75 bis 87 oben), welcher sonst nicht zu belegen ist. Allein auch hiermit ist jener Zeitraum noch nicht ausgefüllt. Will man noch weiter zurückgehen, so kann man die Vermuthung aufstellen, der Unterricht bei J. Haydn habe mit der Harmonielehre und mit Generalbass-Uebungen begonnen, wobei dann wohl das von Haydn geschätzte Lehrbuch Ph. E. Bach's zu Grunde gelegt werden konnte[1].

Auf den Unterricht bei Joseph Haydn folgte der bei Albrechtsberger. Er mag im Januar 1794 begonnen und etwas über ein Jahr gedauert haben. Die vorhandenen Uebungen betreffen einfachen Contrapunkt, Nachahmung, einfache Fuge, fugirten Choral, die doppelten Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodecime, Doppelfuge, dreifache Fuge und Kanon, theils in strenger, theils in freier Schreibart. Seyfried stellt die von ihm herausgegebenen »Studien« so dar, als ob alles, was darin vorkommt, dem Unterrichte Beethoven's bei Albrechtsberger angehörte[2]. Man braucht wohl weiter keine

---

[1]) A. C. Dies sagt Seite 38 seiner »biographischen Nachrichten«: »Nach seinem (J. Haydn's) Urtheile sind (Ph. E.) Bach's Schriften das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien«.

[2]) Zu verweisen ist auf das Vorwort und auf S. 5 im Anhang der »Studien«.

Worte zu verlieren, um die Unverträglichkeit einer solchen Darstellung mit dem Ergebniss unserer Untersuchungen nachzuweisen. In Wahrheit kann nur der kleinste Theil der »Studien« auf den Unterricht Beethoven's bei Albrechtsberger zurückgeführt werden. Das Meiste, was darin vorkommt, liegt ausserhalb dieses Unterrichtes und gehört, abgesehen von allen Aenderungen, andern Arbeiten an. Bei jenem kleinsten Theil hat es sich Seyfried nun gar bequem gemacht. Er hat nämlich von den von Beethoven geschriebenen Uebungen nur solche aufgenommen, welche ihm in Reinschrift oder deutlich geschrieben vorlagen. Diejenigen Uebungen, welche in Folge mancher Aenderungen schwer zu lesen sind, hat er weggelassen. So ist es zu erklären, wenn Seyfried von den Uebungen im strengen einfachen Contrapunkt keine einzige aufgenommen hat. Wollte man aus seinem Buche die dem Cursus bei Albrechtsberger angehörenden Stellen zusammenstellen, und könnte man hierbei absehen von allen Unrichtigkeiten: so würde man doch ein lückenhaftes und falsches Bild bekommen. Auch auf die Beethoven beigelegten Randglossen, mit denen das Buch Seyfried's so reich gewürzt ist, brauchen wir nicht näher einzugehen. Thatsache ist, dass in allen Handschriften, welche dem Unterrichte bei Albrechtsberger angehören oder irgendwie in Verbindung damit gebracht werden können, keine einzige von jenen »sarkastisch hingeworfenen Randglossen« zu finden ist. Beethoven's Randbemerkungen, welche darin vorkommen und welche wir überall, wo es thunlich war, angeführt oder mitgetheilt haben, sind ganz anderer Art, als die von Seyfried gebrachten. Sie zeigen, dass Beethoven bei der Sache war und darauf einging. Es wäre auch unerklärlich, was Beethoven hätte vermögen können, den Unterricht bei einem Lehrer fortzusetzen, mit dem er sich, nach Seyfried's Darstellung, schon beim einfachen Contrapunkt im Widerspruch befand. Stand es doch in seiner Macht, jeden Augenblick abzubrechen.

Als dritte Gruppe erscheinen die wenigstens 200 Querfolio-Seiten füllenden Auszüge Beethoven's aus verschiedenen gedruckten Lehrbüchern über Generalbass, Contrapunkt, Fuge,

doppelten Contrapunkt und Kanon. Ueber die Zusammengehörigkeit dieser Handschriften lässt ihre äussere Beschaffenheit keinen Zweifel übrig. In welcher Folge sie geschrieben wurden, kann nicht bestimmt werden; doch macht die Natur der Sache es wahrscheinlich, dass sie so niedergeschrieben wurden, wie die Gegenstände, die sie behandeln, in der Compositionslehre auf einander folgen. Es mögen also die Schriften über Generalbass den Anfang gemacht haben. Aus früheren Ermittelungen wissen wir, dass die »Materialien zum Generalbass« im zweiten Viertel des Jahres 1809 in Angriff genommen wurden. Besondere Merkmale, aus welchen man Schlüsse ziehen könnte auf die Entstehungszeit der andern, über Contrapunkt, Fuge u. s. w. handelnden Schriften, haben sich nicht gefunden. Es ist aber mit Sicherheit aus der Beschaffenheit der Handschrift, aus der Gleichheit des Papieres und aus andern äusseren Erscheinungen zu entnehmen, dass sämmtliche hierher gehörige Schriften, so zu sagen, in einem Zuge niedergeschrieben wurden. Man wird also schwerlich irren, wenn man sie sämmtlich in das Jahr 1809 versetzt. Eine Heftung und Sonderung der Schriften je nach ihrem Inhalt scheint etwas später vorgenommen zu sein, wobei dann ein Theil in Unordnung gerathen sein mag, so dass man hier und da über den Gang, den Beethoven gewollt, zweifelhaft werden kann.

Dass die Schriften, wie früher bemerkt, für den Unterricht bestimmt waren, dafür lässt sich Folgendes geltend machen. Erstens sagt es Beethoven selbst in der früher mitgetheilten Bemerkung: »ich gab mir die Mühe bloss hiermit, um recht beziffern zu können, und dereinst andere anzuführen« u. s. w. Zweitens ist ein wahrscheinlich i. J. 1817 geschriebener Brief[1]) anzuführen, in welchem Beethoven sich von T. Haslinger den »Kirnberger« erbittet und dann sagt: »Ich unterrichte Jemanden eben im Contrapunkt, und mein eigenes Manuscript hierüber habe ich unter meinem Wust von Papieren noch nicht herausfinden können«. Unter dem eigenen Manuscript kann Beethoven nur die in Rede stehenden

[1]) Der Brief steht S. 37 im Anhang von Seyfried's »Studien«.

Auszüge (über Contrapunkt) verstanden haben. Drittens lässt die Beschaffenheit einiger vorgenommenen Gegenstände (z. B. Bezifferung) keine andere Erklärungsweise, als die obige, zu.

Es ist nun ferner sehr wahrscheinlich, dass die Auszüge durch den Unterricht des Erzherzogs Rudolf veranlasst wurden. Diese Vermuthung gründet sich hauptsächlich darauf, dass der Erzherzog der einzige Schüler Beethoven's war, für den sich die Herstellung eines so (über-)vollständigen theoretischen Apparates lohnen konnte. Wann dieser Unterricht begann, lässt sich nicht genau bestimmen. Es lassen sich aber die vorhandenen Angaben mit dem Datum der Handschriften in Einklang bringen. Schindler sagt (Biogr. I, 165), im Jahre 1808 sei die musikalische Fortbildung des Erzherzogs den Händen Beethoven's anvertraut worden. Schindler sagt aber nicht, ob der Unterricht im Clavierspiel oder in der Composition bestanden habe. Auch giebt er keine nähere Quelle an. Aus späteren Jahren sind Briefe und andere Handschriften vorhanden, welche mit Sicherheit auf einen Unterricht in der Composition schliessen lassen[1]. Dass Beethoven zur Zeit, als er seine Auszüge machte, in ein gewisses näheres Verhältniss zum Erzherzog getreten war, geht aus der Widmung des im August 1808 erschienenen G-dur-Concertes und daraus hervor, dass der Erzherzog sich am 1. März 1809 an der Aussetzung eines Gehaltes für Beethoven betheiligt hatte. Wenn, was wir annehmen wollen, der Unterricht im Jahre 1808 begann, dann musste er im folgenden Jahre eine längere Unterbrechung erleiden; denn der Erzherzog war, wahrscheinlich durch die Annäherung der Franzosen und durch die Besetzung Wiens veranlasst, ungefähr neun Monate von Wien abwesend. Man weiss das aus den Widmungen der Sätze der Claviersonate in Es-dur Op. 81ª. Das Original-Manuscript des ersten Satzes dieser Sonate hat die Aufschrift: »Das Lebewohl. Wien am 4ten Mai 1809 bei der Abreise S. Kai-

---

[1]) Als eine Frucht des Unterrichtes lassen sich die i. J. 1819 bei Steiner in Wien herausgekommenen Variationen des Erzherzogs über ein von Beethoven gegebenes Thema in G-dur bezeichnen.

serl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolf«; und das Autograph des letzten Satzes war überschrieben: »Die Ankunft S. Kais. Hoheit des Verehrten Erzh. Rudolf den 30. Januar 1810«. Stellt man diese Data mit den früheren zusammen, so kann man sagen: Beethoven habe die Abwesenheit des Erzherzogs benutzt, um seine Auszüge zu machen und um sich für den wieder aufzunehmenden und voraussichtlich langdauernden Unterricht theoretisch sicher zu stellen. Dass nun Beethoven, statt sich bei jedem oder bei mehreren Gegenständen an ein oder zwei übereinstimmende Lehrbücher, z. B. beim Generalbass nur an Türk's Anweisung zu halten, aus sieben Büchern einen Ballast zusammenbrachte, in welchem verschiedene, zum Theil sich widersprechende Systeme sich berühren, das ist eine Erscheinung, welche uns merkwürdig dünkt und welche wohl an einem andern Orte einer Betrachtung werth ist.

Als vierte Gruppe der Handschriften, und geschieden von den zusammengehörenden Schriften aus dem Jahre 1809, sind die zu verschiedenen Zeiten entstandenen, nicht zusammengehörenden Aufzeichnungen Beethoven's zu betrachten. Sie umfassen 16 Seiten in Quer- und 16 Seiten in Hochfolio und betreffen grösstentheils die Fuge. Auch die von Beethoven abgeschriebenen Stücke anderer Componisten (Nachahmungssätze von Albrechtsberger, Stücke von Händel, Ph. E. Bach u. a. m.) können dazu gerechnet werden.

Endlich dürfen nicht unerwähnt bleiben die apokryphen Schriften, nämlich die von einer fremden und von Albrechtsberger's Hand geschriebenen contrapunktischen Uebungen und Beispiele.

Seyfried hat nun diese fünf Gruppen durcheinander geworfen. Uebungen, welche dem Unterricht bei J. Haydn oder Albrechtsberger angehören, stehen zwischen Stellen, welche Kirnberger's Schriften oder dem *Gradus ad Parnassum* von Fux entlehnt sind u. s. w. Dass bei einem solchen Verfahren von einem System, von der Einheit irgend eines Studiums nicht die Rede sein kann und dass eine wunderliche Arbeit zu Tage kommen musste, liegt auf der Hand.

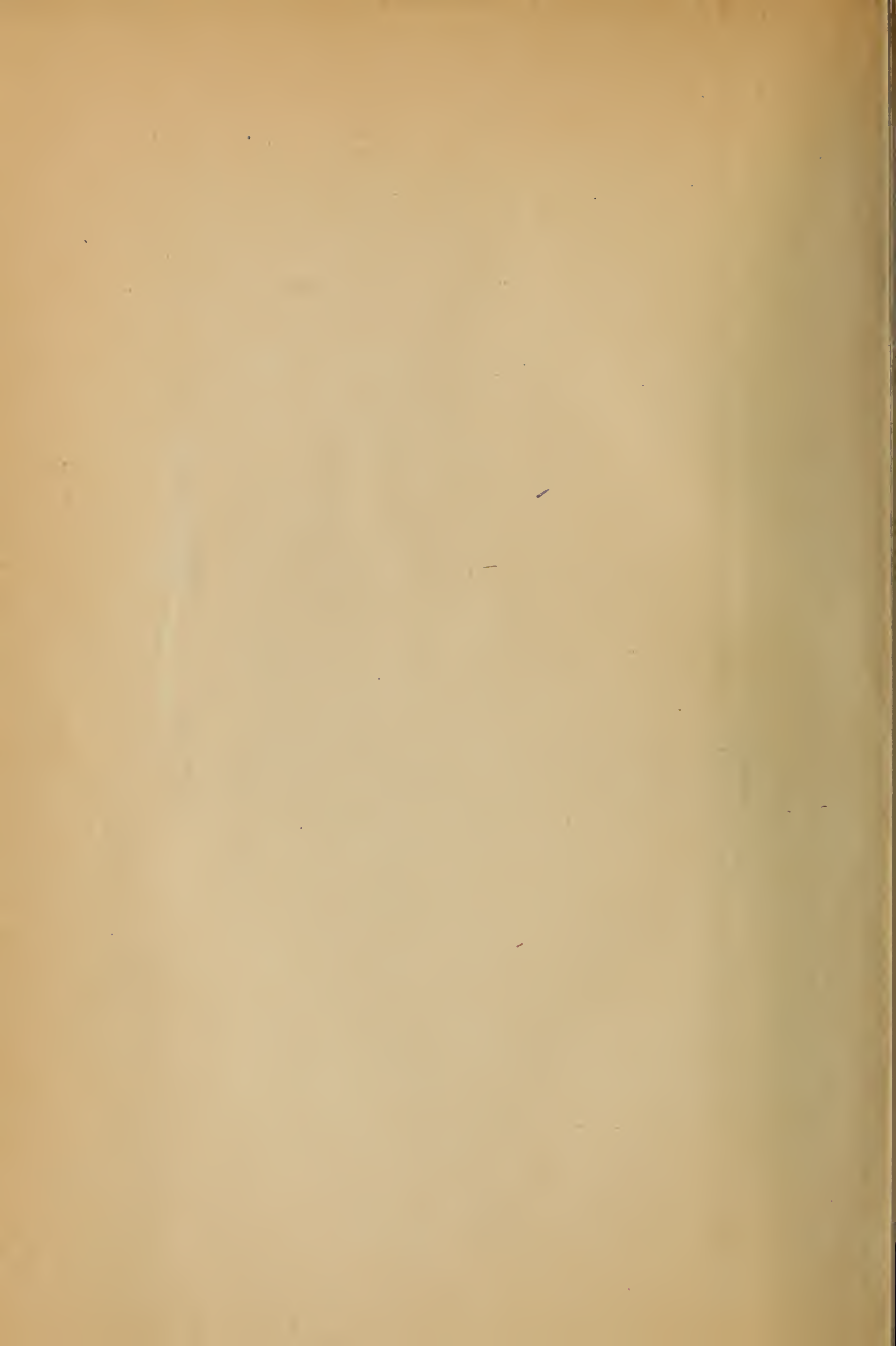
Seyfried sagt in seinem Vorwort: »Ich habe mich mit der gewissenhaftesten Treue bemüht, alles genau, und also geordnet zu geben, wie ich es vorfand; ja selbst des Autors eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils beybehalten« u. s. w. Man wird sich in seinem Urtheile durch diesen Knoten, den Seyfried seinem Buche vorgeschürzt, nicht irre machen lassen. Man wird ihn einfach zerhauen. Gerade das Gegentheil von dem, was Seyfried sagt, ist wahr. Seyfried hat sich um eine genaue Wiedergabe seiner Vorlagen gar nicht bemüht: er hat sie weder genau noch vollständig wiedergegeben; er hat »des Autors eigene Worte und Ausdrücke« grösstentheils verändert u. s. w. [1]. Seyfried's Sündenregister liegt offen vor. Die Handschriften, welche ihm von T. Haslinger zur Bearbeitung übergeben wurden, waren bis auf einen kleinen Theil echt und authentisch. Seyfried aber ist mit masslosem Leichtsinn an die Arbeit gegangen. Das Buch, welches er zu Stande brachte, giebt weder ein Bild von den Studien Beethoven's bei J. Haydn, noch von denen bei Albrechtsberger, noch von Beethoven's eigenen Studien. Es ist also, als Ganzes genommen, falsch. Seyfried hat ferner den ursprünglichen Text und Notenbeispiele geändert, er hat Falsches aufgenommen, Randglossen hinzugefügt und Wichtiges weggelassen. Sein Buch kann also, im Einzelnen betrachtet, keinen Anspruch auf Authenticität machen. Die »Studien« sind kein authentisches, auch kein untergeschobenes, sondern ein gefälschtes Werk.

---

[1]) Hier mag einer jetzt leicht zu erklärenden Erscheinung gedacht werden. Zur Zeit des Streites um die Echtheit des Seyfried'schen Buches erklärte sich der Hauptangreifer Schindler (vgl. Biographie Beethoven's, II, 308 ff.) zum Widerruf bereit, falls nachgewiesen würde, dass »sämmtliche Bestandtheile der Studien von Beethoven's eigener Hand geschrieben seien«. Diese Forderung wurde nicht erfüllt, und wäre es namentlich an Seyfried, als Herausgeber des Buches, gewesen, seine Sache zu vertreten und seinen Gegner durch Erfüllung seiner Forderung zum Schweigen zu bringen. Seyfried aber schwieg. Er schwieg, weil er schweigen musste. War doch zu befürchten, dass seine Fälschungen an's Licht kommen würden.

Rodardruck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 14 06 003 7